# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*

## 95

ARTE


PARRONCHI: *Le fonti di Paolo Uccello*
LONGHI: *Una traccia per Filippo Napoletano*

*Antologia di artisti*
*Appunti*


*NOVEMBRE*


SANSONI EDITORE - FIRENZE
1957

# PARAGONE

*Rivista di arte figurativa e letteratura*

*diretta da Roberto Longhi*

ARTE

Anno VIII - Numero 95 - bimestrale - novembre 1957


## *SOMMARIO*


ALESSANDRO PARRONCHI: *Le fonti di Paolo Uccello* - II°: 'I filosofi'

ROBERTO LONGHI: *Una traccia per Filippo Napoletano*

*ANTOLOGIA*

Di artisti: *Altri inediti carracceschi agli Uffizi* (M. Gregori)

*APPUNTI*

*La riapertura della Alte Pinakothek di Monaco* (F. Zeri)

*Redattori:*

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa*
*si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

*

| | |
|---|---|
| Prezzo del fascicolo artistico | L. 900 |
| Prezzo del fascicolo letterario | L. 500 |
| Abbonamento alla sez. Arte | L. 3300 |
| Abbonamento alla sez. Letteratura | L. 2000 |
| (estero L. 4500 e L. 3000) | |
| Abbonamento cumulativo | L. 5000 |
| (estero L. 7000) | |

*ALESSANDRO PARRONCHI*

# LE FONTI DI PAOLO UCCELLO

## II. - I 'FILOSOFI'

*Potest vero aliqua scientia esse utilior, sed nulla tantam suavitatem et pulchritudinem utilitatis habet.*

BACONE, *Perspectiva*

### I.

Di questi punti d'attacco con l'ottica medioevale abbiamo finora cercato testimonianze nell'opera di Paolo Uccello, senza supporre che la mediazione fosse avvenuta a traverso la silloge che di quelle teorie troviamo nel *Commentario terzo* del Ghiberti. E questo anche perché, mentre nel *Commentario* se ne può riscontrare un'acquisizione lenta e faticosa, che resta pura trattazione scritta, senza trapassare o trasfigurarsi in cosa viva nell'opera dell'autore, abbiamo invece potuto vedere Uccello, con ingegno fantasioso, sottile, a volte sofistico, riuscire a darne mirabili trasposizioni figurate: il che dà la certezza che egli vi abbia attinto direttamente.

Or è il caso di soffermarci a considerare un'operetta teorica, che nel riepilogare proprio quel particolare aspetto dell'ottica che interessa il nostro pittore, dimostra un'altrettale spontaneità nell'assimilarne le leggi, e capacità di riviverne le suggestioni.

Si tratta dell'anonimo trattato quattrocentesco *Della prospettiva*, che si conosce per ora da un'unica copia manoscritta del 500 esistente alla Riccardiana, e fu pubblicato dal Bonucci come opera dell'Alberti nel quarto volume delle Opere volgari dello scrittore. Inserito nella scala delle relazioni prima stabilite, quel trattatello non solo costituisce, rispetto al terzo *Commentario* ghibertiano, un'altra prova della persistenza di simili concezioni della prospettiva nel Quattrocento, ma offre di esse un'elaborazione per la quale c'è da parlare, più che di somiglianza, d'identità con quella ricostruibile nelle opere del nostro pittore.

Quello che si può desumere come fondamento della concezione visuale di Paolo dalle ottiche di Alhazen, di Vitellione, di Bacone, di Peckham, ritorna cioè anche nelle pagine dell'anonimo trattatello; e la materia vi è esposta in maniera

piana e divulgativa, quale si confaceva al grado di cultura di quel Polixeo, al quale l'autore si rivolge, che è supposto digiuno sia di 'geometria' che dei 'molti principii et fondamenti di Filosofia'[1] ritenuti necessari a un approfondimento della materia.

Mentre l'albertiano *Della pittura* molto abilmente taglia corto con simili propositi, appellandosi a una 'quanto dicono più grassa Minerva', il trattato *Della prospettiva* non dissimula il suo fondamento filosofico, che chiaramente e direi pacificamente risulta dall'accenno alle 'influentie celestiali', dalle quali è fatto dipendere il propagarsi delle immagini dei corpi a traverso lo spazio, come pure dalla considerazione che vi si fa, di seguito a Tolomeo, a Vitellione, a Bacone, della visione come fenomeno in parte oggettivo, ma in parte anche soggettivo. Questa sarà convinzione anche dell'Alberti, di Piero della Francesca e di Leonardo; ma mentre per loro l'atto del vedere diviene del tutto cosciente, e la geometria strumento di certezza assoluta, per l'anonimo autore del trattatello invece, nella variabilità fisio-psicologica del vedere non sono estinti i legami empirici con l'irrazionale, e 'la visione nostra spesse volte falla e non giudica sempre secondo verità ma secondo l'apparentia'.

Tra le tre forme di visione, diretta riflessa e rifratta, egli avverte in principio che darà più ampio sviluppo alla seconda: lo spazio immaginario che s'apre negli specchi sembra particolarmente interessare all'ascoltatore. E non solo le *deceptiones visus*, ma 'tutta la Metheora la quale tratta delle apparitioni si potrebbe addurre al proposito della visione'. L'occhio s'alza a scrutare le stelle e i pianeti. E non basta: ci s'inoltra anche tra le cose che 'non occupano spatio, et maxime quelle che sono senza vero corpo. A questo tu hai manifesto exemplo quando nel sogno vedi varie fantasie, che paiono veri corpi...' Si oltrepassano '*ces portes d'ivoire où de corne qui nous séparent du monde invisible*', e a guida è preposto il filosofo autore del *De somno et vigilia*. Ed ecco nel *Della prospettiva*, come nel *Commentario terzo*, pur se non siano come lì espressamente citati, intervenire richiami non solo ai tecnici, ai 'perspettivi passati', ma anche a 'filosofi', primo tra tutti Aristotele, di cui non solo negli ambienti intellettuali ma anche artistici del Quattrocento filtra quell'autorità che gli era stata riconosciuta dalla Scolastica, e che Dante aveva accettato. Aristotele ha chiarito per primo il concetto di fantasia; da cui trae l'anonimo estensore del trattatello la capacità di guardare 'con gli occhi intentionali ovvero fan-

tastici' [2], i quali come gli 'occhi corporei' del lume, abbisognano di 'lume spirituale'.

Intanto è molto importante per noi constatare come 'in questo libello... virtualmente si comprendono tutte le esperientie di perspettiva', e se ne ritrovano in effetti i fondamenti in quelli che sono chiamati soltanto 'i perspettivi passati', o 'i perspettivi', e talvolta 'il Perspettivo'. A proposito dello specchio ustorio dice inoltre il trattatista: 'Di questo specchio parla il Maestro delli specchi molto prolixo e longo'; e sembra di avvertire qui un'eco del proemio della *Perspectiva* vitelloniana, nel quale ad Alhazen è rimproverata la 'verbosità arabica'. L'autore a cui va il riferimento è probabilmente lo stesso che nel *Commentario* ghibertiano è chiamato 'l'autore del libro degli specchi', ma non è facile identificarlo, e non è escluso che sia Alhazen, ma nemmeno che possa trattarsi di Alkindi o di Tolomeo. Col quale ultimo invece pare debba coincidere 'l'autore della spera' — l'Almagesto — a differenza di altri autori più recenti di opere dello stesso soggetto. Mentre 'il Geometra' è certamente Euclide.

Su quale dei 'perspettivi passati' è prevalentemente fondato l'anonimo trattatello? Come il terzo *Commentario* ghibertiano [3] esso sembra attingere soprattutto a Bacone. Anche qui la piramide, che l'Alberti nel volgarizzamento del *De pictura* aveva detto 'visiva', è chiamata 'radiosa'. E da Bacone, non soltanto dalla *Perspectiva* ma anche da altre parti dell'*Opus majus*, particolarmente dalla *Multiplicatio specierum* e dalla *Mathematicae in physicis utilitas* sembrano derivare, oltreché l'insieme della concezione, diversi spunti particolari. A partire dalla considerazione preliminare delle 'influentie celestiali', per virtù delle quali ogni cosa visibile produce 'in el spatio mezzo alcune qualità invisibili et occulte le quali sono multiplicate per certa distantia...'; per seguitare con immagini particolari, come questa del trattatello: 'chi ferisce con la lancia dritto non si spezza così tosto come ferendo obliquamente', che può derivare da questa esemplificazione baconiana: '*Similiter ensis vel securis si aptatur a manu percutientis perpendiculariter super lignum penetrat et dividit illud*' (*Multipl. Specier.* II 1); per terminare con vere e proprie superstizioni, che non si sa da quale altra parte potrebbero esser penetrate in un trattatello di prospettiva, come quella che il Mancini aveva chiamato 'stupida diceria', e che proviene da Aristotele — *De Insomniis* II — e Plinio — *Nat. Hist.* VII 15 — a traverso Bacone — *Mathem. in physic. utilitas* IV 7 —; e la ritroveremo nel *De oculo morali*, di cui sarà più

oltre discorso, in un ambiente in cui il misoginismo è di regola, in questi termini: '*et secundum Plinium cum menstruata mulier speculum aspicit maculat ipsum et inficit*'. Probabilmente dalla stessa fonte il trattatello *Della prospettiva* deve aver tolto: 'se tu hai specchio che ti sia caro, non lo lasciare in libertà d'alcuna donna', con quel che segue. Le donne, continua il *Della prospettiva*, possono dare il malocchio ai fanciulli [1]. Le donne irate, rincalzava Bacone, talvolta col semplice sguardo possono uccidere come il basilisco. Era prudente tenerne in guardia anche l'amico Polixeo!

E si vide già come dalla tavola del Louvre con l'episodio della *Rotta di San Romano* si possa risalire a quel passo del IV libro della *Perspectiva* che tratta delle applicazioni delle meraviglie dell'ottica a scopi politici e profani, nonché dei loro riflessi spirituali. Ora un'altra ascendente — e sembra chiudere un triangolo — collega alla medesima zona, e precisamente al passo: '*et possunt per visionem reflexivam omnia occultata in locis abditis... deduci in lucem. Nam draconem, qui inferit et animalia et homines suo anhelitu corrupit, Socrates philosophus inter latibula montium deprehendit sicut historiae certificant... Possunt autem spectacula sic ordinari ut appareant quot voluerimus et quaecumque in domo vel platea; et omnis aspiciens res illas videbit secundum veritatem, et cum currat ad loca visionis nihil inveniet*' — il seguente brano del nostro trattatello: 'Polixeo tu potresti, per virtù delle precedenti conclusioni, far maravigliare le persone con piccola fatica al tempo d'una festa: fa che secretamente sia fatto uno specchio piccolo piano ovvero concavo, et suspendilo molto alto con un filo di rame sottilissimo in aere per modo che e' non si conosca con la faccia del specchio verso la terra. Dico che in questo specchio tanto alto appariranno molte varie cose di quella festa et parrà che sia nell'aere et perché l'aere non ha stabile termine nella visione nostra apparirà l'imagine sino al cielo, et perché la distantia sarà grande apparirà la cosa un poco confusa per fare maggiore maraviglia et potresti fare serpenti ovvero draghi et simili cose [.....] in qualche luogo secreto il quale fussi situato per modo che apparissino nel predetto specchio'.

In quale rapporto sarà stato l'autore del trattato *Della prospettiva* con l'autore della *Battaglia* del Louvre? Certo è che anche l'autore del *Della prospettiva* si dimostra non meno sollecitato dall'aspetto scientifico che dalla suggestione di cui questi fenomeni appaiono avviluppati nella cultura del suo tempo. Il manoscritto della Riccardiana essendo copia della metà circa del Cinquecento, manca a noi l'elemento

paleografico per la datazione. La Nicco Fasola lo considera, in una cronologia ideale, posto tra i *Commentari* e il *De pictura* — venuti in luce, beninteso, rispetto ad essa, inversamente. In ogni modo ci sembra se ne possa anticipar la stesura ad anni in cui la prospettiva cominciava ad essere, negli ambienti artistici fiorentini, argomento preponderante. Mentre un certo distacco nel trattar la materia sembra piuttosto far supporre, nell'autore, la presenza d'interessi prevalentemente diversi. L'autore pare uno scienziato, un teorico, che si rivolga proprio a un artista, anche se non fa minimamente accenno di un'applicazione all'arte dei principi della visione. Le parallele seguitano a non incontrarsi, sebbene 'l'estremità distante dalla via longa appaia più stretta'. E 'l'obietto multiplica la similitidine circulare per lo spazio'. Ed è qui, nel cercare una spiegazione a questa frase piuttosto sibillina, che c'imbattiamo nella più precisa convalida della nostra interpretazione. Della *Multiplicatio secundum figuras... quod... est sphaerica naturaliter*, la *Multiplicatio specierum* dà infatti il seguente, autorevolissimo, fondamento: 'II 8 — *natura facit quod melius est ad salutem rei, et ideo acquirit sibi figuram, quae magis operatur ad salutem. Sed vicinia partium in toto est maxime operativa salutis earum et totius; quia divisio et distractio earum saluti maxime repugnat; quapropter omnis natura acquirens sibi figuram ex sua proprietate debet quaerere illam quae maxime habet viciniam partium in toto, nisi propter causam finalem repugnet. Sed haec est sphaerica, quoniam omnes partes plus vicinantur in ea quam in alia, cum non pellantur in angulos nec latera, in quibus distant partes ad invicem; quapropter lux adquiret sibi figuram sphaericam, sicut guttae roris pendentes a terminis herbarum sphaericam sibi figuram acquirunt, quamvis in rebus animatis, propter operationes animae varias, oportet quod figura sit secundum exigentiam operationum animae; et hoc volunt omnes auctores... inferius enim circa mundi corpora figuranda considerabitur ratio istius figurae. — Quoniam vero in sphaera possunt omnes figurae corporales et regulares intelligi, et in sphaera possunt omnes circuli circumduci, in quibus omnes figurae superficiales regulares possunt similiter inscribi, atque licet proprie inscribi aliae non possunt per definitionem inscritionis*, tamen valent figurari in sphaera omnes. Quapropter in multiplicatione sphaerica omnia genera figurationum includuntur: et ideo omnis multiplicatio speciei secundum quamlibet figuram potest reperiri in multiplicatione sphaerica quam facit' [5]. Oltre che una spiegazione del passo più sopra citato, non sembra esser questo il principio stesso su cui poggia da un capo all'altro tutta l'opera di Uccello, qual'è stata da noi

preliminarmente schematizzata? E come Vitellione aveva dato di ciò la ragione geometrica Bacone ne dà quella filosofica e trascendente.

Segue che 'el quadro di longi appar ritondo'. Anzi, rispetto al proposito di non addurre dimostrazioni geometriche, si fa eccezione una volta per dire che ''l circulo minore ha più curvatione che non ha il circulo maggiore, et questo è manifesto che descrivendo dua circuli ineguali per modo che uno tocchi l'altro, et sieno posti a comparatione d'una linea retta tu troverai togliendo un quarto di ciascuno che la 1/4 del maggiore e men remota che la 1/4 del minore o veramente togli tanto d'una circumferentia quanto dell'altra tu vedrai manifestamente che li estremi della parte del minore circulo sono meno distanti che li estremi della parte del maggiore circulo equale a quella'. Abbiamo già rilevato — in 'Paragone' 89, p. 14 — la predilezione di Paolo Uccello per questa figura. Ma essa sembra strettamente connessa — e non è qui luogo a dir come — col problema *an corpora se tangant in puncto*, che fa parte delle argomentazioni di Bacone sulla questione dello spazio, propria di tutta la filosofia medioevale (nella *Mathematicae in physicis utilitas*). E si comincia a chiarire cosa intenda l'anonimo autore del trattatello quando dice che, per approfondire lo studio della prospettiva, è 'necessario havere veduti molti principi et fondamenti di Filosofia'.

L'anonimo autore descrive come facendo passar la luce a traverso una sfera di cristallo piena d'acqua si potrà accendere il fuoco, ma aggiunge che 'se quelli vetri fussino fatti ad angoli farà maggior splendore che sendo rotondi': il che ci rimanda alle sfaccettature 'luminose' dei solidi uccelleschi. Bacone e Vitellione avevano negato potesse crearsi riflessione nella nube in cui si genera l'arcobaleno; mentre abbiam visto il Pelacani testimoniare per una opposta esperienza. Anche l'anonimo trattatista è di diverso parere quando si richiama al fenomeno del miraggio: 'Non ti parrà adunque cosa Magica se per tempo alcuno vedessi alcuna apparitione nell'aere come sarebbe città ovvero huomini che si movessino per l'aere. Perché più volte sono apparite simil cose che fanno havere maraviglia alle persone et quello è perché il nugolo alcuna volta per molta condensatione è come solido et fassi specchio delle cose che sono in terra. Et quando adviene che i razzi di queste cose inferiori reflessi dalla nube si multiplichino sino alli nostri occhi, giudichiamo che la cosa sia nell'aere la quale non ci è' — che ci richiama con evidenza al

Noè riflesso dalla nube entro l'arcobaleno del *Sacrificio*. E rileverà quale legge propria degli specchi convessi, che 'come gli specchi sono difformi, così difformemente si riflettono gli razzi'; e che nello specchio concavo 'la imagine appare minore del suo obietto, et alcuna volta di fuora del specchio' — evocazioni della *Battaglia* del Louvre. E che 'l'aere è più denso appresso l'acqua che appresso il foco... Item l'aere mosso per il vento... è più raro che l'aere quieto et stante' — evocazioni del *San Giorgio* Lanckoronski. Ma sentitelo come, per dimostrare che 'se li razi obliqui passano dal mezo denso al mezo raro i predetti razi si spezzano dilatando uno da l'altro', ricorre addirittura a un'immagine offerta dalla tattica militare. Il passo è lacunoso nella copia riccardiana, ma, contrariamente a quanto afferma il Bonucci, pur risultando difficile la reintegrazione, se ne coglie abbastanza bene il senso: 'Lo exemplo è assai materiale che essendo li soldati nelli boschi, et ne' luoghi de' suoi inimici stanno uniti... e... sì come di poi ch'è stato incarcerato se ne venga l'huomo a l'aere per lo contrario modo', cioè in ordine sparso. Non sembra d'esser passati, dai primi piani, a lèggere i movimenti tattici nei 'lontani' delle *Battaglie*? E sia pure che Bacone e Vitellione si erano serviti, per la stessa dimostrazione, di una esperienza irriferibile: '*Sit ut exponatur soli vas vitreum rotundum ad modum urinalis, plenum aqua pura...*' No, questo non si poteva raccontare all'amico Polixeo, senza fare scendere di troppo il tono della materia trattata.

Siamo, come già videro diversi studiosi [6], lontani dalla possibilità d'un'attribuzione dell'operetta all'Alberti. Nonostante non si tratti, come è sembrato a qualcuno, di cosa di scarso valore, tenuto conto soprattutto dello stile con cui è svolta la spesso ardua materia.

Per questo riguardo anche la differenza dal *Commentario terzo* è grandissima. Quanto quello appare di tono complicato, pieno di ripetizioni e privo di misura, anche a chi tenga conto che esso è arrivato a noi non in stesura definitiva, e infarcito di lunghi brani solo approssimativamente tradotti, altrettanto invece il trattatello anonimo sembra spoglio di pretese e di agile, avvincente lettura, nel suo originale modo di semplificare la materia esposta e, saltando a piè pari le dimostrazioni geometriche, raccontarla come una storia semplice e piana, a volte solo leggermente affabulata, dietro la quale il desideroso d'apprendere deve pur avvertire che serie

difficoltà lo aspettano, qualora s'interessi di approfondir l'argomento.

Insomma nel *Commentario* si sente la fatica che è costato al Ghiberti l'impadronirsi di una teoria estesa e difficile, e in fondo non direttamente connessa col suo 'stile'; mentre il trattatello scopre nel suo autore l'agio di uno che sa graduare la propria scienza al livello di chi ascolta, e rendergliela evidente.

Agli artisti, dal '35 in poi, si pensa che non avrebbe più interessato altro che la 'prospettiva artificiale', intesa a definire i metodi della proiezione dei corpi in superficie. Il trattatello *Della prospettiva* deve probabilmente la sua scarsa fortuna all'essere ancora un breviario di *perspectiva naturalis sive communis*, cioè della teoria generale della visione. Ma a Paolo Uccello non è dubbio che proprio quest'ultima è sempre interessata.

Chi è l'autore di quest'operetta, e chi è quel Polixeo, o Poliseo, a cui egli si rivolge?

Se a questa seconda domanda sarà ben difficile rispondere, abbiamo però già portato elementi valevoli a circoscriverla. Della personalità dell'interlocutore risulta, ch'egli non sa il latino, non ha fondamenti di filosofia. Piuttosto che con dimostrazioni di geometria è bene rivolgerglisi con 'certi exempli per li quali la materia ti sarà chiara'. 'Et perché questo punto è un poco oscuro, io ti mostrerò la esperientia. Perché e' non è cosa più nota che quella che si vede con li occhi'. E non è solo curioso dell'argomento. 'L'ultima cosa che tu Poliseo desideri di sapere in questa facultà della perspettiva...', ma ne ha fatto espressa e particolareggiata richiesta all'autore del trattato: 'Giudico Poliseo carissimo haverti satisfatto nelle cose che a me sono state possibili secondo la tua domanda'.

Polixeo non è dunque una figura generica, di giovane desideroso d'apprendere, ma un artista che ha fatto specifica richiesta di un breviario di prospettiva. E tanto più ciò risulta dal fatto, d'essere la prospettiva una scienza difficile, che non può appartenere a una cultura comune ma soltanto specializzata, e cioè in definitiva esclusivamente a chi pratica l'arte.

E vediamo ora cosa risulta intorno alla personalità dell'autore.

Il linguaggio è quello, sobrio e costruito, di un toscano. Per esplicita dichiarazione si sa anzi che più proprio gli risulterebbe il latino, ma egli si adatta a svolgere la tratta-

zione in volgare. Fa frequente uso di termini tecnici — 'la catheto', 'la Basis' —, e questo aiuta a pensarlo fresco dell'insegnamento recente della prospettiva, nonché, come del resto risulta dalla trattazione, dotto di matematica e di geometria.

Devo al prezioso aiuto di Gianfranco Folena per un giudizio linguistico su quest'opera, di poter aggiungere qualche altro elemento. E cioè, la fisionomia arcaica e protoumanistica di questi termini tecnici, non ancora adattati all'uso comune che farà *cateto* maschile e userà la forma *base*. Poi: la scrittura denota una esteriore patina cinquecentesca, che è stata probabilmente aggiunta dal copista, il quale tuttavia rispetta scrupolosamente il testo senza tentar d'integrare dove non capisce [7]. E ancora: vi si riscontrano vari settentrionalismi, per quanto non molto numerosi e poco vistosi (e molti saranno stati eliminati dal copista stesso): così per esempio: *sarìa*, manifest*a*rassi, tratt*arò*, non *se* vedria, in *el* spatio (e così sempre davanti a *s* impura, *el* specchio ecc.), véd*eno*, depend*eno*, fuora, e altri tratti minori. 'Sono elementi esotici — mi suggerisce Folena — che anche un fiorentino residente fuori Firenze poteva mutuare dall'ambiente'. Ancora più significativo l'uso di *cape* — 'Può essere specchio di cortice di Animali come saria di cape grande o di squame di pesce' —. 'Ora, nota Folena, *cappa* (o con lo scempiamento settentrionale *capa*) nel senso di « conchiglia bivalve» è certo termine ignoto a Firenze nel '400 e '500 ed è parola comunissima a Venezia e nel Veneto'.

L'autore non potrebbe essere allora un uomo di scienza esattamente coetaneo di Paolo Uccello, e cioè quel Paolo dal Pozzo Toscanelli (n. 1397) di cui dice Ugolino Verino, in '*De illustr. urbis Florentiae*' (1533) '*terram qui norat, et astra, Qui perspectivae libros descripsit*'; che studiò medicina dal 1417 al 1424, anno in cui s'adottorò, in Padova, dove nel *Pictoriae studium* s'insegnava la prospettiva *quae de projectione radiorum loquitur* [8], e dove avevano soggiornato Giovanni Peckham e Vitellione?

Il fatto che manchi, come s'è già notato, nel trattatello, ogni riferimento alla pratica, e sia pure a immagini dell'arte figurativa, sembrerebbe denotare in chi scrive il proposito di offrire un referto schiettamente scientifico, per l'uso che se ne vorrà fare. Ciò non disdice con la personalità del Toscanelli, col suo ingegno schivo e la sua dottrina profonda quanto, all'occorrenza, disposta a spicciolarsi per le necessità degli amici. A cui faranno riscontro l'ingegno brillante, tutto

versatilità, sicurezza, invadenza, e le nuovissime concezioni tecniche dell'Alberti. Il quale, nel principio del *Della pittura*, pregando si voglia considerare 'me non chome mathematico ma come pictore scrivere... in questa certo difficile et da niuno altri che io sappi descripta matera', distingue la materia di cui sta per trattare, cioè 'la pictura', dalle cose che 'piglieremo da' mathematici... quali alla nostra materia appartengono'; affermando in sostanza che, di pittura vera e propria, non era mai stata questione nei molti trattati di prospettiva.

Il tono del trattato *Della prospettiva*, se pure qua e là sembri assumere una certa sufficienza, più che di maestro in cattedra, è poi di amico affettuoso, tanto che più che un trattatello sembra questa addirittura una lunga epistola sulla prospettiva.

Nel formulare l'ipotesi di questa attribuzione, penso a quel bellissimo e veridico, bellissimo perché veridico 'Ritratto', che dello scienziato fiorentino ha tracciato Eugenio Garin [9]. 'Opera, donando agli altri il risultato delle sue ricerche. Così con Niccolò da Cusa, così col Müller, così domani con Colombo, così ieri col Brunelleschi'. E così, potremo aggiungere, prima ancora, con Polixeo? [10].

Valga in ogni modo aver accennato qui ad un'ipotesi. Nel caso fosse opera del Toscanelli, il trattatello potrebbe essere stato composto prima del 1424. E sia che Paolo Uccello abbia potuto attingere a una cultura prospettica del tutto affine, o che abbia potuto consultare proprio quest'operetta [11], non disdirebbe affatto che ciò gli fosse incontrato prima di recarsi a Venezia, e cioè prima di approfondirsi nello studio della geometria e della stessa prospettiva, nonché d'acquistare il corredo culturale atto a permettergli di ricorrere a testi per lui tanto necessari.

## II.

Questo trattatello, se non la certezza di un'attribuzione, ci offre infatti una conferma, rispetto ai *Commentari* del Ghiberti, di quello che doveva essere il sostrato culturale al quale poteva attingere, direttamente o indirettamente, un artista della prima metà del Quattrocento.

Si sa che, una volta ricevuta un'allogazione, in ogni tempo fu costume che l'artista si documentasse sul soggetto da trattare, e sul metodo più indicato a trattarlo. E qui l'immagine, convenzionale e generalizzata, dell'artista indòtto, spinge inevitabilmente ad evocare al suo aiuto la tonaca del teologo

e la cappa dell'umanista. Ma l'artista nuovo del Quattrocento, anche se disposto ad accettare e sollecitare consigli per la sua opera — e il Ghiberti si valse infatti per la seconda porta della dottrina di Leonardo Bruni, di Ambrogio Traversari e di Niccolò Niccoli — è poi tenuto — per espresso desiderio dell'Alberti e dello stesso Ghiberti — ad essere 'amaestrato in tutte queste arti liberali'. È dunque presumibile che Paolo Uccello avesse cultura sufficiente a documentarsi abbastanza da solo. Il Vasari insiste sulla sua 'simplicità', ma anche sul suo spiccato individualismo. In questo tratto, noi pensiamo di poter riconoscere il tipo dell'artista dotato di notevole cultura. E qualora pure si dovesse limitarsi a parlare di accurata preparazione in rapporto a ciascuna opera, è evidente che per il nostro artista essa dovette assumere un carattere di estremo rigore, iniziando con una vera e propria 'inchiesta' sul soggetto da trattare e spingendosi in una ricerca approfondita di ragioni segrete, di significati riposti, capaci poi di sollecitare nell'osservatore, esotericamente, le esigenze di una seconda lettura; tale insomma da diventare addirittura determinante dello stesso metodo formale secondo cui la figurazione si sarebbe svolta, e da far parte integrante di uno stile in cui una costruzione condotta scientificamente si rivela applicata a una sostanza eminentemente fantastica e immaginosa.

Va tenuto poi conto che tra le varie forme del sapere, non esiste ancora nel Quattrocento una scissione vera e propria. E i testi letterari appaiono carichi di particolare suggestione proprio agli occhi degli artisti, che ne divengono spesso gli interpreti più ferventi. Se dunque l'opera di Paolo Uccello mostra già una rispondenza continua coi trattati dell'ottica, non sembra impossibile che egli fosse anche notevolmente versato in quella filosofia naturale, che veniva quasi a coincidere con l'arte del pittore nei casi di più esasperata coscienza, come, a coronamento del secolo, sarà con Leonardo. Il che non poteva avvenire che su quelle rare opere in volgare, prima fra tutte la Commedia, che ne avevano compendiato gli elementi e sul facilissimo latino o sui frequenti volgarizzamenti di quei libri aristotelici e pseudo-aristotelici che circoscrivevano ancora al suo tempo i limiti del sapere enciclopedico.

Di diversa opinione sembra fosse il Vasari. Il quale a proposito di Paolo, pur avendo testimoniato che, tra quelli dei 'cinque uomini segnalati', egli incluse il proprio ritratto

'per la prospettiva e animali', non esita a riportare una poco convincente storiella. Quella cioè del cammello dipinto da lui invece del camaleonte a rappresentar l'aria nella volta de' Peruzzi 'perché non ne aveva mai veduti'. 'Simplicità certo grandissima, alludendo per lo nome del cammello a un animale che è simile a un ramarro secco e piccolo, col fare una bestiaccia disadatta e grande'. Or qui, al professore d'animali, ci era cascato l'asino, ovvero il cammello. O gran bontà dei *dipintori* antiqui! sembra voler dire il Vasari.

L'affresco della volta de' Peruzzi era sempre leggibile ai tempi del Baldinucci, che in base a questo svarione concorda nell'opinione dello storico aretino: essere stato Paolo uomo, tolti gli scritti d'Euclide (e avrebbe potuto aggiungere almeno la Commedia...), di scarse letture. E cita per conto proprio, a dimostrazione dell'ignoranza di Paolo 'professore primario', l'errore 'storico' inserito nel *Diluvio* di 'una veneranda donna, che genuflessa in atto divoto stassi colla corona in mano', la quale confesso, anche dopo l'ultima pulitura che rende chiaramente visibile tutto il dipinto, non m'è riuscito di ritrovare. Anche a lui, storico a cui non è lecito rifiutare un suo metodo, constava solo: 1 che Paolo, di camaleonti, non ne poteva mai aver veduti, 2 che né avrebbe avuto i soldi per potersene procurare. Donde l'equivoco di cammello per cam-aleonte.

In realtà il camaleonte era animale familiare agli studiosi di prospettiva, ed è citato fin dall'*Ottica* di Tolomeo, e l'Alberti, pur senza fornircene i connotati, gli paragona — astratta bestiola! — i 'razzi mediani' della 'pirramide visiva'. È citato anche nel Tesoretto e la sua figurazione, sebbene molto approssimativa, tornava di frequente come simbolo degli elementi — e, vedi caso, si ritrova nel 'Libro' già attribuito a Giusto de' Menabuoi. Che dunque proprio Paolo Uccello non ne avesse potuto ricostruire l'immagine, quando del camaleonte si poteva trovare l'accurata descrizione nella *Naturalis Historia* di Plinio, e ancor più precisa notizia dedurre dai libri aristotelici sugli animali, opere alle quali Plinio aveva attinto? In quelle opere il camaleonte è rammentato e descritto in modo talmente accurato, che anche un cieco se ne sarebbe fatta un'idea. E si dice che è simile a una lucertola, a un pesce e a un coccodrillo, che ha poco sangue e la testa come una scimmia porcina, ovvero cercopiteco; e come piega le gambe, come cambia colore a seconda del fondo dove si posa, come sia lento nei movimenti. Che più? Nell'Etica di Aristotele — tuttavia mal conosciuta

prima della traduzione del Bruni — il camaleonte è fatto addirittura emblema della felicità, qualora l'uomo potesse trasformarsi a suo esempio secondo i casi della fortuna.

Può darsi dunque che il cammello, nella volta de' Peruzzi, fosse stato introdotto, certo meno discretamente del camaleonte, a rappresentar l'aria, per una qualche altra ragione oggi non decifrabile. Ma proprio il camaleonte in persona fa la sua comparsa in quella che è considerata la prima opera di Uccello, la 'Creazione degli animali' (e lo si veda non quale oggi appare sbiadito, ma in una vecchia fotografia, */tavola* 1 *b*/): in primissimo piano, anzi aggranfiato addirittura al palone di spigolo in prospettiva che divide storie superiori e inferiori. E quel ch'è certo è che abbiamo qui, più che un vero camaleonte, *il camaleonte quale si poteva desumere dall'accurata descrizione aristotelica* ripresa anche da Plinio, bestiola non vera, ma 'intentionale e fantastica'; bianca perché posa sul tratto bianco del palo, ma il muso e la codinzola neri, perché posano sul tratto nero.

Per dar credito all'aneddoto vasariano bisognerà dunque pensare che l'affresco della volta de' Peruzzi sia anteriore alla 'Creazione degli animali', riportabile ad una epoca iniziale, di meno approfondita cultura?

Se ora guardiamo con occhi più avvertiti agli animali della 'Creazione', essi pur nella vibrazione araldica dei loro contorni non ci appariranno, probabilmente agli inizi del terzo decennio del Quattrocento, splendida enumerazione di campionario romanico, ma incarnazione della pluriforme vita animale, una specie di bollire della materia e scoppiare in occhi, tra cui s'affaccia la Lamia, spettro con testa di donna e corpo di serpente, che lacrima emergendo la prima volta alla luce */tavola* 1 *a*/; e che, sulla traccia dei commenti alla Genesi del venerabile Beda, può identificarsi con la stessa incarnazione demoniaca del 'Peccato': all'origine soltanto uno, e il più ambiguo, degli aspetti dell'animalità universa. Di una concezione simile, nei primi del Quattrocento, è possibile trovare la fonte nelle *summae* medioevali, se non proprio in Aristotele — *De animalium generatione* V, 4 — di cui Vitellione stesso, in chiave di *Scientia perspectiva*, III, 61, aveva dato questa, per vero assai confusa, parafrasi: '*Quodlibet visibilium individualium habet formam et figuram, in quibus conveniunt omnia individua illius speciei, quae diversantur solum in intentionibus particularibus, comprehensis per sensum visus, et forte erit in omnis illis individuis color uniusmodi, ut quasi universaliter*

*in individuis avium, ut cygno, corvo, pica, et graculo, et similibus, in quibus est uniformitas coloris, conveniens totius speciei, velut in pluribus, quia iam vidimus corvum album et ursum album*'. E a proposito del 'colore unico' del genere degli animali, e per esempio degli uccelli — ma Aristotele aveva parlato oltre che di animali d'un colore, anche di multicolori e omnicolori — come non ricordarsi degli uccelli 'tutti d'un colore' che volano via dall'arca nel 'Sacrificio di Noè'?

Che dire poi se si venga al più nobile degli animali? Certo che l'ordinazione per il 'Monumento all'Acuto' del '36 ne dové mettere in moto di carrucole nell'immaginazione di Paolo! Per fortuna Aristotele non era stato avaro di notizie al riguardo. Ma colui al quale non fossero bastate le informazioni generali date dal 'Filosofo', poteva ricorrere al *De equo*, ovvero *De mascalcia equorum*, di Giordano Ruffo, cavaliere calabrese agli ordini di Federigo II imperatore [12], che definendo il canone dell'estetica equina stabiliva dovere avere, tra l'altro, il cavallo, petto quasi rotondo, lombi rotondi e grossi, coda grossa con pochi crini e lisci... e ce n'era già di che tenere in pronto il compasso; e poi bocca divaricata, narici grandi ed enfiate, occhi sporgenti; e, non dimentichiamolo, un po' più alto nella parte posteriore che nell'anteriore, e sottile l'attaccatura del collo alla testa, come non curerà di fare il Castagno nel cavallo dal tozzo collo del suo Monumento al Tolentino. Chi sa che lo scontento degli operai del Duomo, testimoniato a noi dal documento del 18 maggio 1436, non andasse riferito a un'interpretazione troppo letterale e astrattiva di queste regole. Non giova perdersi in congetture. Ma è molto probabile che Donatello sollecitasse per l'amico Paolo la vacanza padovana del '45 per avere consigli alla sua propria 'impresa del cavallo', da chi ormai doveva essersi fatto in proposito un'esperienza preziosa. Col 'Monumento all'Acuto' il cavallo era riapparso soggetto di un'attenzione, di un'esperienza, di una pratica millenaria. Nondimeno il Vasari, che nella seconda edizione delle *Vite* sembra essere stato sollecitato, nei confronti del nostro, a una vera e propria 'caccia agli errori', è pronto a censurare anche questo monumento, che nella prima si era contentato di dire 'tenuto bellissimo', con l'insinuare che 'se Paulo non avesse fatto che quel cavallo muove le gambe da una banda sola, il che naturalmente i cavalli non fanno, perché cascherebbono (il che forse gli avvenne, perché non era avvezzo a cavalcare, né pratico con cavalli, come con gli altri animali),

sarebbe questa opera perfettissima'. Non solo di camaleonti, ma anche dunque, a detta del Vasari, ignorante di cavalli. Ma qui una schiera di dotti, dal Baldinucci, che invoca l'autorità del Magalotti, del Cardano, del Gassendi ecc., al Cicognara, al Fossombroni, è venuta in soccorso del nostro, dimostrando, con sfoggio d'erudizione, che Paolo stavolta non è caduto in errore.

Spesso è sembrato che il pittore abbia fatto i cavalli, come gli edifici delle 'Storie dei Santi Monaci' nel Chiostro di S. Miniato, 'variati secondo che gli parve'. E non si è tenuto conto che Aristotele aveva notato come, i cavalli, sieno più d'ogni altra specie d'animali, eccezion fatta per l'uomo, *multicolori*!

E ahi! l'errore del cavallo scosciato fuori d'ogni verisimiglianza nella 'Battaglia' degli Uffizi, pur sempre attribuito all'immaturità prospettica dell'artista /*tavola* 2/; e dovuto invece al suo amore per il più nobile degli animali, e attento studio delle sue lesioni e malattie! Probabilmente infatti questo cavallo si produsse una lesione all'anca, che, come si legge nel *De equo* di Giordano Ruffo, '*vulgariter dicitur scalmaticus*' ed '*efficitur casualiter... separans caput anchae a loco ubi consueverat naturaliter commorari, quod leviter accidit in egressibus equi, vel cursu, cum pes equi labitur ultra velle, vel cum pes versus terram premitur indirecte, et quandoque contigit, quando pes posterior retinis anterioribus casualiter vinculat*'. Il cavallo famoso che calcia è dunque 'scalmatico'; e, le disgrazie non vengon mai sole, può darsi sia leso anche al polmone, tanto da esserglisi prodotte nel ventre quelle '*inflationes immensas*', a render le quali è occorso dar mano, ancora una volta, alle seste.

Il simile si dica dei 'paesi', pei quali il Vasari lo ricorda famoso: non squarci riposanti, variopinti e lirici o favolosi, ma drammatiche evocazioni di una terrificante natura. Sembra di avvertire, nei paesi di Paolo, per quanto è possibile in un mondo ancora tolemaico, ancora sorretto da leggi di proporzione umana e di armonia, un brivido di terrore astrale, l'aurora della fantascienza. Sulle strane conformazioni rocciose, sui boschi impenetrabili, sui fiumi a spirale che balzano d'un subito allo stupore dell'orizzonte, ecco la grandine la procella e il fulmine del 'Diluvio' /*tavola* 3/, l'argentea tormenta — *prester* — che avvolge il 'San Giovanni in Patmos' della predella di Quarata /*tavola* 4 *b*/, l'arcobaleno del 'Sacrificio', le formazioni cirrose e il turbine del 'San Giorgio' Lanckoronski /*tavola* 4 *a*/, la luna crescente in questo di-

pinto, nella 'Caccia' e sopra il silenzio della campagna notturna nella 'Profanazione dell'Ostia'. In Paolo la natura non appare conciliata con l'uomo, lo sovrasta ancora secondo una concezione medioevale fondata sul *De Coelo* e sulla 'Metheora', che porta il pittore a vedere soprattutto nel cielo il riflesso di una concezione del cosmo. A dimostrazione di un interesse che, di lì a poco, si sarebbe rinnovato e universalizzato in Leonardo.

Ma anche per un'altra strada Uccello — e probabilmente non soltanto Uccello — sembra precedere Leonardo nella conquista illuminata e cosciente di ogni aspetto visibile: cioè pei meandri del paesaggio che, dopo qualche lancinante scandaglio orcagnesco, prima s'aperse agli artisti del primo Quattrocento, paesaggio stavolta, intendo dire, dell'uomo.

Masaccio vi inoltra per primo, e senza aiuto sembra di alcuna dottrina. La sua chiaroveggenza insonne gli svela a traverso i volti in modo completo l'*universum cordis*. La sua straordinaria forza morale sembra comunicare agli individui, stupendamente caratterizzati, che gli spettano della Resurrezione del figlio di Teofilo, il pudore d'esser guardati l'uno indipedentemente dall'altro: tanto essi si saldano in un concetto di umanità che resta unica nei suoi istinti, nei suoi sentimenti, nelle sue leggi.

Uccello scopre invece una scienza fondata sull'astrologia, alla quale, nel suo tempo, si attribuisce un valore quasi esoterico: la fisiognomica; e la scopre forse nel trattato spurio dello stagirita, o, com'è più probabile, in una diffusissima operetta d'origine siriaca, che pure viene attribuita ad Aristotele, e di cui si conoscono molti volgarizzamenti del primo Quattrocento: il *Secretum Secretorum*. Essa gli serve per meglio indagare nella preistoria dell'uomo e cogliere il suo lento differenziarsi e a tratti riaffondare nell'animale, il suo esistere e far parte, più che di una storia umana, di una *naturalis historia*. Quasi un darwiniano senso di continua metamorfosi, che sarà definitivamente interrotto appena sarà restaurata l'*humanitas*, fissato l'ordine e ritrovata la regola fissa, il canone di Vitruvio: dall'Alberti, dal Filarete, da Francesco di Giorgio. Uccello, in senso ancora medioevale, cerca l'eccezione, il *monstrum*, anziché la regola espressiva; quando invece Masaccio aveva scoperto la verità [13].

È il tempo degli affreschi della Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato, che solo il Longhi, il Ragghianti e il Carli assegnano risolutamente a Paolo; opere per tanti versi delu-

denti, incongrue, incomprensibili, esse hanno costretto finora i più in posizione dubitativa. Una sinopia che s'è potuta ricavare dei perduti affreschi di S. Egidio, sembra anche ridurre la possibilità che gli affreschi di Prato avessero potuto serbare un'eco di quelli. Gioverà forse allora — almeno finché non venga a smentirci qualche irrefutabile documento — leggerci, così come almeno in alcune delle altre opere del gruppo del Maestro di Quarata [14], la prova del proteismo di Paolo Uccello, che agli affreschi di Prato sembra debba aver lavorato prima che al secondo lunettone del Chiostro Verde.

Colpisce, in questi affreschi, un certo arcaismo. E, per esempio, nella 'Natività della Vergine', la figura della nutrice dalle mani elastiche e sensitive che saggia il calore dell'acqua nella bacinella, per qualcosa di un po' corto e goffo nella positura. A un rapido confronto essa appare tuttavia una ripetizione della S. Caterina dalla Ruota nel peduccio immediatamente a sinistra dell'affresco, che è scultura bellissima e mal conosciuta tra Giovanni Pisano e Tino di Camaino [15]. Lo stesso si dica per certe figure di velate nei clipei del fregio, che ripetono analoghe figure degli altri peducci. Al gineceo di quest'affresco, comprendente dieci pallide lunari figure di donne, di cui le ultime a destra, come notava già il Longhi, parenti prossime della lunga principessa del 'San Giorgio' Lanckoronski, fa riscontro, di fronte, il gruppo dei dieci uomini gesticolanti nella 'Disputa di Santo Stefano', davanti a quella sinagoga che sembra presentare una interpretazione fantasiosa della lanterna della Cupola di Santa Maria del Fiore. Con certe curiose analogie, come sarebbe quella della donna col manto verde all'estrema destra con l'uomo dalla faccia emaciata all'estrema sinistra nell'affresco di fronte, che ambedue mettono in evidenza una mano dal medio inanellato.

Ed ecco, nella 'Disputa', sciorinarsi i tipi, aggricciarsi le facce, spiegarsi gli atteggiamenti più strani e ricercati, da non saper proprio se qui si tratti di ricerca di varietà o di mero campionario di caratteri: soggetti lombrosiani, cere da Musée Grévin, crani su cui già si stira il caucciù cangiante dei Manieristi [16]. E non abbiamo che da aprire il *Secreto de' Secreti*, per renderci ragione di tante smorfie. Eccezion fatta per le due figure barbute ai lati del Santo, che sembrano condotte su registri convenzionali, ecco come i caratteri delle altre sette e del Santo stesso risultano a un attento confronto con i dettami della fisiognomica [17].

Partendo dalla sinistra, la prima, al naso sottile e all'asciuttezza della faccia tendente al giallognolo, rivela un temperamento iracondo, di uomo pessimo, vizioso, traditore, ubriacone.

La seconda, corpulenta, nelle grosse labbra e nella faccia carnosa si dimostra persona importuna e mendace, superba, lussuriosa, e reca l'impronta della stoltizia.

La terza, nel muoversi veloce degli occhi, nel viso puntuto e nelle piccole orecchie, tradisce fraudolenza, ladreria, infedeltà e lussuria.

La settima, dalla faccia piatta e dal naso schiacciato in basso, appare persona litigiosa, discola, ingiuriosa, immonda, parolaia e mendace.

L'ottava, dalle tempie gonfie, dalle vene piene e dai fori del naso aperti, è persona iraconda, e si vede.

La nona, livida, dalla faccia oblunga e dagli occhi grandi e che occupano tutto il volto, è persona ingiuriosa, maliziosa, infida, invereconda, pigra, disobbediente.

La decima, dall'occhio asinino, che gestisce facendo mostra di trattenere il barbuto che si scaglia contro il Santo, è insipiente, dura, stolta, eloquente e ingannatrice (per le ultime quattro vedi la *tavola* 5 *a*).

A tutte contrasta la figura del Santo, tipica di quel giusto mezzo in tutti i lineamenti, nel quale allo studioso di fisiognomica sembrano riposte le migliori doti spirituali, e nel cui volto il pallore si mescola al rossore: indizio certo di bontà.

Quanto ai due barbuti, l'ho detto, non mi sembrano lavorati nella stessa pasta delle altre figure.

Nella 'Presentazione della Vergine' due nani — *pumiliones* — gestiscono contro i quindici scalini che salgono al tempio posto sul monte — come vuole la leggenda — mentre la Bambina treenne li sale speditamente /*tavola* 6 *a*/. Sembra una scena di pacata favola, messa in uno scorcio del tutto regolare; col quale contrasterà il rovesciamento d'ogni regola possibile attuato nel 'Diluvio' [18], dove scale in prospettiva allineeranno esseri umani e giganti /*tavola* 6 *b*/, e dove pure compariranno acutissimi studi di fisiognomica. A illustrazione d'uno dei quali troviamo scritto nel *Secreto*: 'et cului lo naso del quale sie acuto et di paraule ch'elli oda piò agussa quel cutal'omo de' essere empio impetuoso et quasi venenoso' /*tavola* 8/.

In genere si dubita dell'attribuzione a Paolo degli affreschi della cappella dell'Assunta. Ma quale altro pittore

avrebbe ricorso a una scienza così 'segreta', sarebbe stato, si vuol dire, così 'letterario', da intesservi la trascrizione figurata di un sapere enciclopedico e raffinato? Anche certe figure nei clipei, la cui qualità altissima tutti riconoscono, s'illuminano ricorrendo alle pagine della stessa opera. E per la fanciulla dai capelli irti */tavola* 5 *b*/, della cui presenza ci domanderemmo altrimenti invano un perché, troviamo nella virtù astrologica delle pietre incise, talismani per le condizioni più varie, l'indicazione della 'femina scapilliata', rimedio infallibile contro la discordia coniugale. Si domanderà allora che diavolo questo entri con la sovrastante 'Natività della Vergine'. Ma sì. Che, difficilmente, unione matrimoniale fu dalle stelle (pur senza l'aiuto di talismani, che appartengono esclusivamente alla cultura di Paolo) favorita d'influssi pacifici, quanto quella di Sant'Anna e di San Giovacchino.

Non una normale, ma una strana umanità, dove figure di bellezza aulica si allineano a tipi fortemente caratterizzati, dove non mancano giganti, ma nemmeno nani, dove santi e demòni convivono sotto il raggio d'una superiore sapienza capace di infonderci un riflesso spirituale.

'*Videmus nunc per speculum in enigmate*', dice l'apostolo Paolo. Ed eccoci giunti all'ultima parte di questa indagine.

Abbiamo accennato a quella *distinctio* della *Scientia perspectiva* di Bacone in cui sono magnificate le meraviglie dell'ottica. Nello stesso capitolo, questa scienza fisica viene anche paragonata con la sapienza sacra. Ed è un tratto da cui deriva un curioso libro che in parte sviluppa un genere di letteratura mistica a carattere metaforico che trae i suoi primi spunti dai Santi Padri [11], in parte deriva dalla letteratura *per exempla* sul tipo dello *Speculum naturale* di Vincenzo di Beauvais, e cioè il *De Oculo morali*, opera riconosciuta di Pierre Lacepierre de Limoges [20].

Questo trattatello latino di prospettiva volta al morale, destinato alla edificazione dei religiosi, condotto com'è sullo schema comune a tutti i trattati di ottica, e infittito di citazioni bibliche, aristoteliche, medioevali, e naturalmente anche tecniche, soprattutto da Alhazen, è un'artificiosa operetta che, a parte l'abilità prestidigitatoria con cui i fenomeni della visione, la patologia e fino i medicamenti dell'occhio son trasposti *a lo divino*, supera la convenzionalità dell'impegno con singolare freschezza e, a volte, gustosissimo *humour*

(ben lontano dal tedio che da questo genere emanerà in periodo posteriore alla Controriforma).

Per fare un esempio: nel fenomeno dell'*'oculus in aere locatus nebuloso* — che — *non videt nec percipit vapores et nubila quibus est circumspectus. Cum autem recedens exiverit huiusmodi aerem vaporosum si tunc retro respiciat, videt ipsum quem prius in ipso positus non videbat'*, vapori e nebbie divengono questi, ben s'intende, del peccato.

Con un po' di attenzione, e il *De oculo morali* alla mano, può risultare ora agevole, io credo, tentar di spiegarsi un dipinto, che ha lasciato gli studiosi sempre piuttosto perplessi: parlo della così detta *Tebaide* dell'Accademia fiorentina, che la maggior parte dei critici collocano soltanto in un ambito uccellesco, in stretta relazione col gruppo del Maestro di Quarata. Come per gli affreschi della Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato, non entreremo in merito alla lunga e dibattuta questione filologica dell'attribuzione di questo dipinto; ma ci limiteremo a portare argomenti che inserendosi nel ciclo di relazioni già stabilite, non possono non suggerire una direzione precisa.

Quello che ci pare oggi d'identificare è il soggetto di questa tela /*tavola* 10/, a definire il quale già il Pope-Hennessy aveva stimato improprio il titolo di 'Tebaide', giacché vi si scorgono almeno quattro figure di Santi che non si possono mettere in relazione con quel tema [21]. E nella bella esegesi che il Boeck ne ha fatto — pur non potendosene accettare la precoce datazione da lui proposta — ne sono state giustamente rilevate alcune delle molte stranezze: tra cui l'aspetto che offrono le rocce: di miniera più che di conformazione naturale. Ma è stato il Longhi a indicare con l'apparentemente irriverente in realtà geniale definizione di 'Luna-Park eremitico' [22], l'esatta soluzione dell'enigma. Si tratta infatti niente più che d'una illustrazione, sia pure in ordine sparso e frammentario, di diversi e più speciosi effetti di ottica trasposti in un significato spirituale; ovverosia d'una riassuntiva illustrazione del *De Oculo morali* /*tavola* 10/.

Ecco dapprima la spiegazione della strana struttura di quella roccia traforata: '*Probatur enim in principio perspectivae quod si quis in luce diei vehementer aspiciat in celum de loco super quem domus habeat foramen magnum discoopertum ad celum et revertatur postea ad locum obscurum vel claudat oculos aspiciet formam illius foraminis cum figura. Foramen quod nos omnes attente debemus et frequenter aspicere est latus cristi perforatum in cruce... O quam devote*

*respiciebat haec foramina Beatus Bernardus, unde exponens illud canticum II:veni in foraminibus petrae in caverna macerie... Fremit mundus, premit corpus, insidiatur diabolus: non cado, fundatus enim sum supra firmam petram... Ibo igitur ad illa referta cellaria atque ad admonitionem prophetae relinquam civitates et habitabo in petra et ero quasi columba nidificans in summo ore foraminis*'. San Bernardo, messo in grande evidenza nel suo 'nido di pietra', aiuta dunque a vedere queste caverne foggiate a guisa delle piaghe del Crocifisso.

Ed ecco il fiume che scorre fino al primo piano: '*interpretatur aqua omnis et significat fluxum delitiarum carnalium*'. Un frate, dal ponticello all'estrema destra, si sporge a guardar giù quasi a rischio di precipitarvi, mentre un altro, aspettandolo, s'irrigidisce. Ed è naturale che vi guazzino le oche, dato che, narra Pierre Lacepierre: '*Quidam iuvenis heremita cum abbate suo in civitatem ivit, ac mulieres in chorea respexit, et cuiusmodi res essent ab abbate sollicite quesivit. Cui abbas anseres esse respondit. Reversus puer in claustrum inconsolabiliter flere cepit. Cui abbas. Quid vis fili mi? Et ille. Volo de istis anseribus, quas in civitate vidi*'. E uno spunto 'moralistico' così ghiotto non sfuggirà all'autore del Decamerone.

Non trovo una rispondenza esatta per il fraticello che, con gli arnesi del boscaiolo e la tonaca impressa dal vento, sembra muovere impetuosamente verso il rivo d'acqua. Se non sia da riconoscervi un esempio di vita attiva, in accordo con le '*vigiles grues*' presso il cespuglio in primo piano, le quali '*in pede a terra suspenso lapillum tenent, ut si forte aliqua illarum dormiat lapsus a pede lapillus cadat, et tunc evigilans clamat*'. E il cane stampigliato contro un fondo erboso? '*Canis in prato herbam non comedit nec tamen alia animalia comedere sinit. Sic et in curiis prelatorum nonnumquam inveniuntur aliqui qui etsi beneficiis fuerint indigni, prohibent nihilominus et dignos amitti*' (ma il cod. Conv. Soppr. II, I, 11 ha: *admitti*). Passa sul ponticello al centro un asino selvatico, o onagro, il quale '*contemnit multitudinem civitatis et circumspicit montes pascue et virentia que perquirit*'. Entro la grotta di San Girolamo zampilla una fonte, che da un piccolo specchio d'acqua si svolge in un rivo che ingrossa via via: mentre un'altra crea una piccola pozza che langue stagnando e infiltrandosi nel terreno /*tavola* 9/: '*videmus quod si fonti vena scaturiens deficiat non multo post fons ipsa consumitur et siccatur*'; così il prelato che accumula ricchezze è portato a spenderle e a consumarle.

I tre frati nella grotticella sono tre esempi di retta vita monastica. Uno piange: '*prelatus inspectus subditorum miseriis*

*erumpere debet in lacrimas*'. Ma che dire dei quattro che salgono brancolando '*per viam periculosam et distortam*'? Quello in basso tiene un sacco a spalla: e Moisè eremita '*sportam vetustissimam plenam arena retro in humeris portabat. Interrogatus quid hoc esset. Respondit peccata mea sunt post me currentia et non video ea*'. Più avanti l'altro s'è assicurata in una botticella la scorta del vino; e c'è da dubitare che non ne sia ottenebrato: '*qui morantur in vino et student calicibus epotandis*' hanno ottenebrati gli occhi del cuore. Lo zoppo che lo precede non è San Romualdo, e infatti gli mancano gli attributi della santità, ma un claudicante morale: *qui obtentis duobus benefitiis in duabus ecclesiis cum simul in ambabus non valeat residere instar claudi inequales habentis tibias videretur spiritualiter claudicare*'. E varie chiese si scorgono nel dipinto; pur se torni difficile accertare se veramente il frate zoppo sia in cammino dall'una verso l'altra. Sul ripiano dinanzi alla chiesa un giovane è combattuto tra un compagno gaudente e un frate che lo esorta a seguire la vocazione religiosa, e, che è nel dubbio, lo dimostra l'atteggiamento instabile: '*inconstans animus, oculus vagus, instabilis pes, hec hominis signa de quo mihi nulla boni spes*'. Ma sulla sinistra s'innalza un Crocifisso che '*tamquam liber laicorum in ecclesiis elevatur*', e intorno una cerchia di flagellanti fa penitenza. È la penitenza '*collirium oculi medicativum. Illius igitur oculus moratur in amaritudine qui diligenter considerat amaritudinem gehennalis penae*'.

Si sale agli estremi ripiani della scena /*tavola* 9/: San Francesco riceve le stigmate dal Cherubino in forma di Crocifisso. A lui tocca in questa forma sublime il martirio; e lo cinge l'arcobaleno: '*Archus enim celestis refulget in medio nubis et sancti martires rutilabant in mediis tormentis*'. Le nubi: '*caligines peccati*'. Ma ai lati del Cherubino in forma di Crocifisso girano in due ruote tenebrose due simbolici venti, e di uno si scorge ai margini dell'alone la rappresentazione in figura d'un piccolo volto che soffia come una vibrante bolla d'aria (mentre la figurazione dell'altro potrebbe esser caduta con qualche scaglia di colore...): non sono due venti comuni, ma '*aquilonis adversitas*' e '*austri prosperitas*'; e il Crocifisso '*dextram manum ad aquilonem porrigit sinistram autem ad austrum extendit*'. Ecco che contro il cielo percorso di cirri fioccosi s'innalza la '*civitas celestis*'. Davanti le si stendono a perdita d'occhio campi coltivati: '*Illi enim qui erunt de celesti civitate florebunt de civitate sicut fenum terre ad similitudinem herbe*'.

In primo piano e destra, quasi propaggine di paradiso, s'alza un'esedra arborata, in cui sempreverdi sottili svettano

più su degli altri alberi: '*Virgae istae sunt sancti qui quamvis essent in terra quantum tamen poterant erigebantur ad celestia*'. In mezzo è un praticello dove un coro di frati ascolta la parola di San Benedetto: '*viriditas pratelli qui est in medio celestis claustri oculos supernorum civium recreat et eos semper sua novitate confortat... in medio pratelli ponitur lignum vitae ut vita sit in amenitate*'. E non è dubbio che di questo legno sia fatta la cattedra di S. Benedetto.

Non dunque 'Tebaide', ma '*De Oculo morali*' ha da chiamarsi questo dipinto; o, se si vuole, '*Perspectiva religiosorum*'.

## III.

La serie di rapporti che abbiamo investigato aspetta che se ne traggano tutte le possibili conseguenze. Quello che intanto generalmente ne può risultare, è il persistere della cultura figurativa fino oltre la prima metà del Quattrocento in una direzione che si poteva credere già da tempo abbandonata. Non abbiamo ancora tentato di valutare in estensione questo fenomeno, limitandoci a osservare come esso si attui in Paolo Uccello, che ci è apparso legato da un capo all'altro della sua opera a una più ampia, vaga e approfondita nozione di prospettiva, e a una cultura di tipo medioevale, ambedue incontrasto col gusto classico sempre più diffuso dell'umanesimo.

Il dualismo, già riscontrato nell'arte, nonché, romanticamente, nel temperamento di Paolo, va spostato quindi ad agganciare la disparità che regna tra le sue concezioni personali e quelle dei suoi contemporanei maggiori, traboccanti della coscienza orgogliosa d'essersi messi per la via maestra dell'arte, e pei quali, bandito ogni empirismo, risultava inutile risalire alla teorematica e ai contenuti complicatissimi dell'ottica medioevale: scienza, ai fini artistici, per loro del tutto inapplicabile. Paolo, anch'egli profondamente cosciente se, come dice il Vasari, 'amò... la virtù degli artefici suoi', nel convincimento di seguire una direttiva scientificamente più raffinata e culturalmente più vasta, si è rifiutato dunque a quelle lineari e determinanti scoperte per chiudersi, solo, in ricerche assillanti, che introducono nell'arte sottigliezze sempre maggiori. Lo sorregge nel suo lavoro una coscienza artigianale scaldata dal diuturno fermento dell'immaginazione, che assorbe l'uomo e lo astrae dal tempo e dalle cure della vita, e gli chiede un'approfondita anatomia dello spazio, e la definizione geometrica d'ogni figura in ciascuna delle facce in cui si numera il volto diamantino della bel-

lezza. Tale studio poteva rischiare di far diventare la sua pittura un puro farnetico razionale. Fu invece per lui un modo di guardare con gli 'occhi intentionali ovvero fantastici' a una natura più vasta e favolosa, in cui l'esperienza non abbraccia il conoscibile rendendosene certa e partecipe, come sarà in Leonardo, ma si limita a ricrearne l'apparenza di naturale meraviglia, a metterne in luce l'aspetto fenomenico e miracolistico, fonte eterna di stupefazione.

In questo senso, più che in quello di una mediazione capillare dal mondo di Lorenzo Monaco e dello Starnina, o di una persistenza di forme tardotrecentesche e tardogotiche riassorbite nel Veneto da Gentile e dal Pisanello, ha probabilmente da chiarirsi e intendersi il medievalismo di Paolo Uccello, pittore nuovo, fuor dei romanzi e delle leggende, che sul fondamento della scienza del suo tempo, tenta di risalire alle origini, alle ragioni delle cose.

Quel che appare più evidente è che la sua concezione artistica sembra nata prima che ogni richiamo classico sia passato per l'aria. Roma, è come se non esistesse per lui. Il suo polo d'attrazione è a nord, e quando egli si muove, va per Bologna verso Venezia. Una chiara allusione fece già il Longhi al fatto che non sia da considerare estranea alla sua formazione la suggestione mostruosa spirante dall'Inferno di Giovanni da Modena in S. Petronio [23]. E quello che il Longhi stesso afferma per l'ambiente fiorentino intorno al secondo decennio, che cioè se in un dipinto 'una luce modella e non mòdula, una mano prende e non trascorre, una cintola serra e non adorna, un colore s'intride e non riveste o sfuma, lì è già passato Masaccio' [24], rimane verità sostanziale; non smentita, anzi confermata dal fatto che Paolo potesse essersi messo anche prima a tentare una soluzione dello spazio diversa e senza sviluppi possibili al di là del suo intendimento e del suo genio particolare.

Paolo Uccello, pittore su fondamento di filosofia, a traverso la lente dell'ottica medioevale, tenta di riflettere il cosmo aristotelico nella sua opera pittorica, che, come lo specchio in frantumi di cui parlano i trattati, non cessa di restituirne l'immagine unitaria. La sua arte, priva di quell'ironia cosciente che qualcuno ci ha voluto scorgere [25], non arriva oltre al genere di 'altissimo giuoco', di 'favoloso divertimento' a cui lo ha condotto il fanatismo della forma alimentato dalla fantasia. Ma l'ironia, che è pienezza di ri-

flessione e distacco cosciente, non risulta da lui mai veramente toccata [26].

Chiaramente lo dice la stupefatta, trasognata, sublime assenza di sentimenti dei suoi personaggi, in cui il distacco assoluto da ogni agente psicologico tocca il punto essenziale: coincide cioè col distacco assoluto dal naturalismo. Che è cosa ben diversa dalla inespressività-ineloquenza dei volti di Piero, dove è riaffluito sangue primordiale a dar vita alle immagini solenni e pure degli adamiti, e a risvegliare sui volti dei guerrieri di Cosroe e di Eraclio il grido afono di maschere tragiche antiche. Nella inespressività di Paolo c'è invece qualcosa come un candore, una luce di sublime ingenuità e impartecipazione al transeunte, quasi uno stordimento e intorpidimento nell'assoluto della contemplazione. E rimane nel senso di questa variazione indicato il passaggio dalla tormentosa mezzanotte di Paolo Uccello alla assoluta e meridiana calma di Piero della Francesca, la riconquista compiuta da quest'ultimo e la riannessione al regno platonico delle 'eterne idee', l'inserimento in un ordine copernicano nettamente stabilito, di un universo che andava frazionandosi per troppa acutezza e impazzendo per troppa razionalità; anche, talvolta, acconsentendo a perdersi negli arzigogoli e nei gingilli.

È chiaro che un'arte come questa dovesse apparire sorpassata dopo quel radicale rinnovamento che andò compiendosi nella vita e nella cultura fiorentina col quinto decennio; e che portò all'affermarsi dell'umanesimo ormai classico e pagano. La signoria medicea pienamente consolidata si andava circondando di un lusso fastoso, e le feste e i tornei e le cacce, consuetudini mai spente, riprendevano uno splendore — questo sì veramente neogotico! — e c'era chi andava alla rovina per comparirvi in più ricco equipaggiamento. Celebra ora i suoi trionfi l'Accademia del Ficino, tuffata nei sogni umanistici, avversa alla Scolastica, e ad essa dà lustro conviviale il Magnifico. Gli anni eroici del grande fervore collaborativo sono ormai lontani.

All'arte di Paolo resta indelebile quell'aspetto arcaico che le estranierà i gusti dell'età in cui il pittore dovrà trascinarsi vecchio e stanco e pien di miseria, quando nessuno avrà più occhi per cogliere la sottile rete che legava l'anima dei suoi dipinti, ora considerate come pupazzi inanimati le sue figure. E potrebbe darsi che il giovane Lorenzo, mentre rievocava a lume di lucerna la felice giornata trascorsa a

caccia col Pulci nei boschi di Vallombrosa [28], con un senso di realismo poetico aggressivo rispetto ai tempi, proprio ricordandosi delle 'Battaglie' di Paolo che arredavano la sua camera annotasse, delle ombre sull'ora del mezzogiorno, la 'proporzione brutta e mala', come di 'figura dipinta in iscorcia' [29]. Non viene a mente il guerriero interito, a squamme come un coccodrillo, della 'Battaglia' di Londra? E che erano mai quelle figure del vecchio maestro, di fronte alla purezza dei marmi antichi, o all'esaltato scontorcersi lottando dei nudi del Pollaiolo, che alla poesia solida, chiusa ed ellittica, delle antiche armi-antichi specchi, oppone quella viva balzante e spiegata dell'anatomia?

Gli scorci, eran cose difficili, e sempre meno capite. E lo sapeva bene Leonardo. 'Ricordati pittore — egli ammonisce — quando fai una sola figura, di fuggire gli scorci di quella sì delle parti, come del tutto, perché tu averesti a combattere con l'ignoranza degli indotti in tal arte'. E tuttavia, per quell'amore della difficoltà ch'egli sembra avere ereditato da Paolo tosto prosegue: 'ma nell'istorie fanne in tutti i modi che ti accade e massime nelle battaglie, dove per necessità accadono infiniti scorciamenti e piegamenti delli compositori di tal discordia, o vuoi dire pazzia bestialissima'.

## NOTE

[1] Le citazioni sono tratte dal manoscritto Riccardiano 2110, dal quale la stampa del Bonucci — Firenze, 1843 — si discosta notevolmente.

[2] Ma cfr. anche Dante, *Convivio* III ix: 'Queste cose visibili... vengono dentro a l'occhio... per lo mezzo diafano, non realmente ma intenzionalmente, sì quasi come in vetro trasparente'. E non è questo il solo punto del trattatello che richiami il linguaggio del Convivio.

[3] Cfr. l'indice delle derivazioni del *Commentario terzo* in: G. ten Doesschate, art. cit.

[4] Cfr. E. Garin, *Sull'ottica di Leonardo*, 'Giornale critico della filosofia italiana' (1950), n. 2, recensione a *Leonardo e l'ottica* di Vasco Ronchi, apparso in *Saggi e Ricerche a cura del Comitato Nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel V centenario della nascita*, Roma (1954), pp. 161-85; da dove risulta essere il malocchio superstizione connessa con la vecchia teoria dei raggi visuali uscenti dall'occhio e non in esso incidenti. Ma, come dice Bacone, *omnes species rerum sunt signa*; e nelle figurazioni tre e quattrocentesche della 'Cena', e del 'Tradimento' Giuda vien rappresentato sempre di profilo per evitare che dia il malocchio.

[5] Questo passo della *Multiplicatio specierum* è fondato su altro altro precedente della *Mathematicae in physicis utilitas* II 3. E sono concetti riassunti da J. Peckham, *Perspectiva communis* V: '*Sciendum igitur figuram sperícam esse luci concreatam et omnibus mundi corporibus esse consonam utpote nature maxime salvativam que omnes partes suo intimo perfectissime coniungit. Unde et stilla aque in rotunditatem incidit. Ad hanc igitur lux naturaliter movetur*

*et eam pro celata distantia paulatim acquirit'* (Bibl. Naz. Conv. Soppr. I 5, 25).

[6] Cfr. H. Brockaus, *De sculptura D. P. Gauricus* (1886), p. 40; G. Mancini, *Vita di L. B. Alberti* (1911), p. 130; e G. Nicco Fasola, art. cit., che considera il trattato nella sfera d'influenza ghibertiana, e opera di cultura più scientifica che artistica.

[7] Sono oggi in grado di offrire una nuova indicazione sulla sorte di questo trattato nel Cinquecento. Mi pare cioè che si possa facilmente dimostrare che proprio ad esso abbia fatto ricorso Benedetto Varchi commentatore di Dante per spiegarsi, e spiegare all'auditorio dell'Accademia fiorentina, cosa fosse la prospettiva.

Nella V Lezione sul I canto del Paradiso — cfr. 'Lezioni sul Dante', Firenze, 1841, I, p 295 ss. —, a illustrazione dei versi 49-54 dov'è descritto il fenomeno della riflessione, il Varchi apre infatti una lunga dissertazione su questo argomento. E sebbene in essa non manchino generali richiami alla teoria della visione qual'era fissata fin dal Medioevo, i riferimenti più espliciti, per quanto rigorosamente taciuti, sono all'anonimo trattatello, come è possibile avvedersi da un attento riscontro, che qui ci limitiamo soltanto a segnalare.

Ora, dal catalogo che se ne conserva alla Nazionale di Firenze — Fondo Rinuccini, filza 11 ins. IV — la biblioteca del Varchi risulta essere stata provvista di un'unica opera di prospettiva, e precisamente quella che nella rubrica 'Libri in penna in foglio Volgari di più sorte' viene indicata: 'Un trattato della prospettiva d'incerto autore in cartone'. Sull'evidenza dei raffronti di cui s'è detto, si può appoggiare verosimilmente l'ipotesi che l'opera così indicata altro non sia che il nostro trattatello.

Ed eccone la più esplicita conferma: non solo si tratta della stessa opera, ma la copia, che oggi si trova nella Riccardiana, è proprio quella che fu posseduta dal Varchi! In testa alla prima carta, dietro una cancellatura piuttosto arruffata, c'è infatti modo di leggere: *Benedicti... Varchii.* L'opera alla quale il Varchi si riferisce, se anche non ci ha trasmesso il nome dell'autore, godeva perciò, intorno al 1545, la sua piena fiducia.

[8] Cfr. Michele Savonarola, *De magnificis ornamentis Regiae Civitatis Paduae* (1440), in Muratori, *Rerum Ital. Script.* 1738, XXIV, pp. 1169-1170 e 1181.

[9] 'Ritratto di Paolo dal Pozzo Toscanelli', in 'Belfagor' XII, 3 maggio 1957.

[10] Poliseo o Polixeo, è un nome che non esiste nella onomastica greca e greco-umanistica e di cui riesce difficile ricostruire un'etimologia. La convinzione di veder legata in qualche modo l'operetta a Paolo Uccello, mi ha spinto perfino alla supposizione, che qui avanzo in forma molto dubitativa, che possa trattarsi del nome del nostro artista dialettizzato e, secondo una consuetudine umanistica, travestito alla greca: *Pol - oseo.* P. U. a Venezia sarà certamente chiamato Polo Oseo. Ma qui non del soggiorno veneziano di U. dovrebbe trattarsi, sibbene del soggiorno, indubbio, nel Veneto, dell'autore, toscano, del trattatello.

[11] O che addirittura ne sia stato il destinatario!

[12] Del *De mascalcia equorum* di Giordano Ruffo esistono molte copie manoscritte. Cito dal cod. Ashburnam. 234. Un volgarizzamento, sotto il titolo *Libro dell'arte de marascalchi*, fu stampato in Venezia, per Francesco de Leno, nel 1563.

[13] Per il rapporto tra 'esperienza singola e idealità della norma' nel Rinascimento, cfr. G. Nicco Fasola, introduzione al *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, Firenze (1942), p. 27 ss.

[14] Sul problema del 'Maestro di Quarata' - 'Maestro di Prato' - 'Maestro di Karlsruhe', non sto a richiamare la ricca bibliografia, dato che non entro direttamente in merito all'argomento delle attribuzioni. Fino al '50, vedila riassunta, in relazione a ciascuna opera, nella monografia del Pope-Hennessy. Per gli affreschi di Prato, definizioni esattissime e ancora valevoli sono quelle date da R. Longhi in *Ricerche su Giovanni di Francesco* — 'Pinacotheca' (luglio-agosto 1928) — sebbene per allora indirizzate a conclusioni diverse dalle attuali. E vedi poi quanto riassume e aggiunge E. Carli, op. cit.

[15] Di queste sculture sta attualmente occupandosi il prof. G. Marchini.

[16] Un'indagine sui rapporti che legano al notturno Paolo i lunatici manieristi sarebbe abbastanza giustificata, oltre che da analogie di temperamento, da coincidenze formali quali quelle riscontrabili proprio tra i particolari delle storie della Cappella dell'Assunta a Prato e varie opere del Pontormo; e poi tra il 'Diluvio' e il Mosè con le figlie di Ietro del Rosso, posti in relazione dal Salmi, *P. U. Andrea del Castagno Domenico Veneziano*, 1ª ed., p. 109. Ma anche si legga, nel *Riposo* del Borghini, la descrizione dei perduti affreschi del Pontormo in S. Lorenzo, dove più volte sembrano evocate le 'Storie di Noè' del Chiostro Verde di S. Maria Novella.

[17] I confronti sono stati condotti sulla *Physiognomonica* pseudoaristotelica e sul volgarizzamento del *Secretum Secretorum* contenuto nel cod. Magliabec. XII 4.

[18] Mi sia consentito tornare brevemente su quest'affresco al fine di completare con alcuni particolari la spiegazione che ne davo nella prima puntata del presente saggio. In essa — p. 19 — consideravo assolutamente incongrua, rispetto al contenuto della storia, la comparsa del 'mazzocchio solidificato'. E tale mi sembra essa rimanga per quanto riguarda la sua forma, creazione uccellesca qui ripetuta due volte: come copricapo della giovane donna di schiena, e, in dimensioni maggiori, attorno al collo d'uno dei giganti. Pure se la ragione formale di questo 'solido troppo angolato' è quella, già addotta, della dimostrazione d'un particolare errore visivo, resta da immaginarne, nel secondo caso, una spiegazione pratica di contenuto, che per ora non mi sembra sia stata mai sicuramente identificata.

Potrebbe essere forse questa forma una ciambella di salvataggio: erano in uso anche nell'antichità e le navi ne erano provviste. E si tenevano intorno al collo assicurate a una funicella. Oppure, forse, la spiegazione è da cercarsi nella Commedia.

Si ricordi come i giganti, che appaiono a Dante sull'argine tra l'ottavo e il nono cerchio di Malebolge, siano cagione al poeta della prima di quelle *deceptiones visus* ch'egli incontrerà anche in seguito — precisamente ai passi: Purg. III 58-60, X 112-120, XIII 7-9 e 43-48, XXVII 88-90 —, e che, come cercheremo a suo tempo di dimostrare, derivano anche a lui dallo studio dei medesimi trattati di ottica ai quali attingerà P. U. È ovvio trarne la conseguenza che, quei giganti, non possono non essere stati presenti a P. U. mentre dipingeva il 'Diluvio': e li ha fatti 'tutti quanti' torreggiare 'di mezza la persona' sul piano, in questo caso, dell'acqua.

Ed ecco appena uno di essi, Nembrot, prende a gridare in un suo in-

comprensibile linguaggio, Virgilio lo apostrofa invitandolo a sfogare la sua ira col dar fiato al corno, il cui suono terribile i poeti hanno udito mentre incominciavano a traversare l'argine, e che ha risvegliato in Dante un'eco di Roncisvalle.

Inf. XXXI

E 'l duca mio ver lui: 'Anima sciocca
tienti col corno, e con quel ti disfoga,
quand'ira o altra passion ti tocca!
Cercati al collo e troverai la soga
che 'l tien legato, o anima confusa
e vedi lui che 'l gran petto ti doga.
(vv. 70-75)

Allora, molto probabilmente, il 'mazzocchio' al collo del gigante uccellesco, è il corno 'che 'l gran petto *gli* doga', il primitivo strumento retto da una correggia sottilissima o 'soga', chiaramente visibile nell'affresco, peso tanto da lasciargli un'impronta sul petto.

Nell'un caso e nell'altro però — ciambella di salvataggio o corno di Nembrot — quel che mi sembra certo è che, l'oggetto, non è angolato ma tondeggiante. Così esiste una differenza formale tra i due 'mazzocchi' del 'Diluvio', e cioè: — quello in testa alla donna è proprio sfaccettato, con le facce dipinte alternativamente in bianco e nero */tavola 7 a/*; — quello al collo del gigante è liscio, in forma grosso modo d'una ciambella, e solo *dipinto* a scacchi bianchi e neri. Prova ne sia che, perché la cosa non restasse al tutto incomprensibile, e in qualche modo ci se ne potesse accorgere, il furbo e bonario mago della prospettiva ha lasciato una spia: tra i quadrati neri che vi sono dipinti, spicca infatti al centro un rettangolo, i cui lati lunghi sono incurvati quel tanto che basta a suggerire l'andamento liscio e rotondo dell'intero oggetto, la cui liscezza e tondezza si scorge tuttavia, sebbene con meno evidenza, in tutto il profilo. */tavola 7 b/*. (Ma sulla nitidezza delle linee di contorno — nelle condizioni attuali dell'affresco — non c'è da giurare).

Il virtuosismo prospettico di P. U. è arrivato dunque a voler indicare il medesimo effetto di due corpi troppo solidi visti a distanza: quello di un solido veramente angolato, e quello di un solido che *sembra* angolato in ragione della coloritura che simula le diverse facce: principio espresso dalle parole di Alhazen che parafrasavo a pag. 17 r. 3-7 del n. 89 di 'Paragone'.

[19] Cfr. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris (1956), p. 168 ss.

[20] Il *De oculo morali*, attribuito anche a Iohannes Peckham e a Duns Scoto, è opera riconosciuta di Pierre Lacepierre da Limoges (+ 1306) — cfr. H. Spettmann, *Das Schriftchen De oculo morali*, in *Archivium Franciscanum Historicum*, Quaracchi 1923 XVI, pp. 309-322. Una edizione a stampa ne uscì in Venezia nel 1496 contemporaneamente al volgarizzamento di un frate Teofilo romano. Dell'opera esistono in Firenze tre manoscritti: in Nazionale, Conv. Soppr. S. Marco I, II, 11; in Laurenziana il XXXI, 8 e il XXX, 24 (mentre l'Ashburnam. 1920 è tra i codici non pervenuti nell'acquisto dell'86). Cito dal cod. misc. Laur. XXX, 24, aiutandomi per la lacuna che va da c. 47v a c. 49v col Conv. Soppr. I, II, 11.

[21] Cfr. Pope-Hennessy, op. cit., p. 166.

[22] Cfr. 'Pinacotheca' (luglio-agosto 1928), p. 46.

[23] Cfr. *Officina ferrarese*, Firenze (1956), p. 13.

[24] Cfr. *Fatti di Masolino e di Masaccio*, 'La Critica d'Arte' (1940), p. 173.

[25] Cfr. art. cit. di L. Venturi in 'L'Arte' (1930), p. 52.

[26] Paolo non era un *esprit fort*, ma un sognatore. Nei limiti di una pura analogia di temperamento, paragonabile a quella che ne fece un esempio pei manieristi, ci sia consentito di richiamare a suo proposito Gérard de Nerval, romantico e illuminista, orfico e pitagorico, spuntato, come Uccello, alla soglia di un'epoca di grande maturità poetica, avido di poesia da ritrovare in vecchi trattati, fanatico del raro, perso a inseguire chimere — ma da un parossismo individualistico che l'epoca di Uccello certo non conosceva... —, pronto a 'lasciare il certo per l'incerto', '*la proie pour l'ombre*'...

[27] Fu sempre notato il rapporto tra P. U. e Piero della Francesca, da considerarsi di ideale dipendenza cronologica: di Piero da lui, di tredici anni più anziano. E come la legge si trova dopo l'errore, così mi sembra proceda lo sviluppo logico che il nuovo prospettico attua nei confronti del 'perspettivo passato', come trattatista e come pittore la cui opera si svolge su una tematica in parte analoga a quella di Uccello. Nell'affresco col '*Sacrificio*' e l'*Ebbrezza di Noè*', due scene sono rappresentate su piani paralleli a distanze diverse, allo stesso modo sebbene non con la diamantina coerenza spaziale che troviamo nella 'Flagellazione' di Urbino, secondo il tipo di composizione poi ripreso e sviluppato nella storia della Regina di Saba e di Salomone in Arezzo. Non diversamente da come la 'Vittoria di Costantino' e la 'Battaglia di Eraclio e Cosroe' si svolgono dagli episodi della '*Battaglia di S. Romano*' a guisa di superiore contrappunto, e di suprema rettifica.

[28] Cfr. Guglielmo Volpi, che in *Lorenzo il Magnifico e Vallombrosa* — Archivio Storico Italiano, S. VII V. XXII (1934), p. 121 — data 'La caccia col falcone' al 1473, e Emilio Bigi — *Scritti scelti di L. i. M.*, Torino (1955) — che concorda nella cronologia di questa caccia, ch'egli più appropriatamente intitola 'Uccellagione'.

[29] Il Pulci, nel Morgante — XXI, 73, 8 — rincara la dose, dove scrive, di Malagigi che compie un sortilegio,

> sospeso avendo la sinistra gamba,
> di scorcio, strana, orribil, torta e stramba.

Il suo giudizio in proposito è identico, e direi formato analogamente a quello di Lorenzo. Però già il Ghiberti, nel terzo *Commentario*, aveva chiamato, con espressione presa da Bacone — *Perspectiva* III - i - 3 — 'immagine turpissima e brevissima' quella delle colonne riflesse nell'acqua. Questo ci aiuta a considerare che, mentre l'estetismo formalistico dei moderni arriva facilmente a identificare il virtuosismo formale con la bellezza, nei termini di una 'trasfigurazione espressiva', per gli antichi esisteva una scala precisa di gradazioni oggettivamente stabilite da bello a brutto — per noi certamente attenuata e confusa — che l'arte, 'imitando', non presumeva di alterare. In altri termini P. U., che altrove abbiam visto studioso di rendere il mostruoso, e il caratteristico, ha perseguito nei suoi 'giacenti' quello stesso effetto di 'informe prospettico', di cui Dante, nel X del Purgatorio, aveva offerto una precisa registrazione a proposito delle anime dei superbi ripiegate su se stesse sotto il peso dei massi, ch'egli paragona, ai vv. 130-135, a cariatidi romaniche.

Io cominciai: Maestro, quel ch'io veggio
muovere a noi, non mi sembian persone,
e non so che, sì nel veder vaneggio.
Ed elli a me: La grave condizione
di lor tormento, a terra li rannicchia,
sì che i miei occhi pria n'ebber tencione.
Ma guarda fiso là, e disviticchia
col viso quel che vien sotto a quei sassi:
già scorger puoi come ciascun si picchia.
(vv. 112-120)

Certificandone la precisa nozione non altrove che nella *Perspectiva* vitelloniana — IV 33 —: *Superficies obliquata visibus acquirit formam dubitabilem... quia... partes parvae illius superficei obliquatae incidunt angulis quasi insensibilibus, propter maximam obliquationem: ideo de necessitate illa superficies obliquata videtur minus perfecte.*

Tra quanti mi furono d'aiuto nel presente studio, devo qui almeno ricordare i Proff. Eugenio Garin, Roberto Longhi e Ulrich Middeldorf, che mi furono larghi di indicazioni e preziosi suggerimenti.

*ROBERTO LONGHI*

# UNA TRACCIA PER FILIPPO NAPOLETANO

Al pari di Viviano Codazzi (e vedi '*Paragone*', 71) anche Filippo Napoletano non figurava punto alla mostra limitata, ma preziosamente composta, che il Sutton e il Mahon, col titolo 'Artists in XVIIth Century Rome', allestirono nel 1955 presso il Wildenstein, a Londra. Ancor meno era da aspettare che gli si facesse luogo nella grossolana parata seicentesca dello scorso anno a Roma. Ma le assenze dei due artisti vanno qui rilevate in parallelo, perché, come poco dopo il Codazzi, già Filippo d'Angelo, detto il Napolitano, era stato tramite di primarî scambî di cultura figurativa tra Roma e Napoli nei due decennî capitali che vanno dalla morte del Caravaggio e dell'Elsheimer al pieno spiegarsi del Cortona; scambî che, per di più, si svolgono in una zona assai diversa da quella del classicismo bolognese e si intrecciano con le ricerche del gruppo nordico, per dir così, d'avanguardia.

Tale è almeno il senso che si ricaverà dalla attenta lettura delle due 'vite' che di Filippo ci dettero, nel 1620 circa, il Mancini, nel 1642 il Baglione; ma che, purtroppo,

la critica ha poi lamentevolmente aggrovigliato in una matassa che bisogna di nuovo, e faticosamente, dipanare.

Ed intanto. Una molteplicità onomastica che, imbarazzandosi tra Filippo di Llaño o Liagno, o dell'Agni, Filippo d'Angelo o d'Angeli, venne, per il sapore iberico della prima forma, a confondere il nostro con lo spagnolo vero Felipe Llano, detto 'el Pequeño Tiziano', morto nel 1625; e, come risulta dalla biografia del Palomino, non affatto operante in Italia. Nessun dubbio, invece, che quelle varie lezioni convengano tutte agevolmente sulla stessa persona, quella di Teodoro Filippo de Llaño o d'Angeli, detto Filippo Napolitano.

Figlio di padre spagnolo (de Llaño) e di madre romana [Mancini] e nato a Napoli [Mancini] o a Roma [Baglione], anche quest'ultima alternativa non è d'alcun peso reale se entrambi i biografi si accordano, prima a dargli alcuni rudimenti artistici nell'infanzia a Roma dove il padre era pittore, o piuttosto impresario di decorazioni pittoriche, già sotto Sisto V [Baglione]; poi nell'inviarlo assai presto nel Sud ('menato in Regno dal Padre' dice il Baglione), anzi proprio a Napoli come ricorda il Mancini precisando sul 1600 la data del trasferimento. E perché lo stesso Mancini, circa il 1620, gli attribuisce un'età 'di trenta in trentaquattro anni', ecco perciò che Filippo, nato tra il 1587 e il 1591, dovette portarsi a Napoli tra i nove e i tredici anni di età e restarvi a lungo, con tutto l'agio di formarvisi assiduamente.

Il ritorno a Roma, indicato infatti dal Mancini sul 1614, e cioè tra i ventitre e i ventisette anni, può spiegare come il quasi quindicennale soggiorno napoletano e, si vorrebbe suggerire, il verosimile accento del Sud, sia in parlata che in pittura, guadagnassero in Roma a Filippo l'appellativo di 'napoletano'; e come la forma spagnola 'de Llaño', naturalmente più accetta e frequente a Napoli, cedesse in Roma alla ortografia italianizzata de Liagno o dell'Agno o dell'Agni e, di lì, addirittura giungesse alle traduzioni in d'Angelo o de Angelis, che appaiono talvolta nei documenti di Roma.

Dopo circa quattro o cinque anni di attività romana, che il Mancini caratterizza in una ricca varietà tematica di paesista, di battaglista, di compositore, ecc., e su cui ritorneremo, Filippo viene chiamato dal Granduca Cosimo II a Firenze e vi soggiorna 'alcun tempo'. Vi era già prima del 28 dicembre 1618 come si ricava da una lettera del Cardinal

de Medici a Ferdinando Gonzaga (pubblicata dal Luzio); e, oltre a dipingervi certi suoi preziosi quadretti alla presenza di S. A., ma anche 'un cavallo grande dal naturale' [Mancini] e un 'mercato di Empoli', vi attende a parecchie cose citate dal Baldinucci e dai suoi coadiutori.

Ed è lo stesso Mancini, in una postilla prestamente aggiunta alla vita dell'artista, ad avvertirci che 'dopo la morte di quest'Altezza' Filippo 's'aspetta in Roma'. Lo si aspettava dunque dopo il 28 febbraio 1621 e, di fatto, nel 1622 e nel 1623 (come mi comunica cortesemente la dott. E. Brunetti, attingendo agli 'Stati d'Anime' del Vicariato) Filippo d'Angelo (ovvero Filippo dell'Agni che è lo stesso) sta di casa a Sant'Andrea delle Fratte.

Interrottasi al 1621 la biografia manciniana, provvede a continuarla il Baglione. Ed è ormai il tempo della maggior fama dell'artista che, fra i trentuno e i trentacinque anni, è ritrattato da Ottavio Lioni in uno dei suoi bellissimi disegni, e si fa gran nome coi suoi paesaggi ad affresco in Palazzo Rospigliosi e con le sue vedute delle 'Cascate di Tivoli', che il biografo dichiara particolarmente 'degne di maraviglia'.

I documenti romani sostano dal 1623 e non si riaprono che nel '27 quando Filippo forniva cartoni (di tipo documentario e topografico) per i castelli di Aranjuez e di Fontainebleau da tradurre in arazzo per la serie di fabbrica barberiniana; giungendo fino al febbraio 1629 con la notizia (pure recuperata dalla dott. E. Brunetti) che ce lo mostra 'primo rettore' dell'Accademia di San Luca. È perciò da chiedersi se la lacuna tra il '24 e il '27 non vada colmata con l'altra notizia, quasi improvvisamente offerta dal Baglione, quando, appena citati i famosi paesaggi tivolesi, soggiunge: 'prese moglie, e volle andare a Napoli, ed ivi dimorò *alcun tempo*'; formula significativamente identica a quella usata per il biennio fiorentino. E il testo segue infatti senza a capo: 'Dappoi malsano ritornossene' (e già il Mancini, scrivendo sul '20, lo diceva 'di poca sanità patendo di dolori articolari'), 'e perché durava fatica ad operare cose in piccolo, o perché facesse disordine, avendo tolto donna di fresco, e giovane, infermossi, e a poco a poco si ridusse al passaggio dell'altra vita, benché fosse negli anni della sua fresca età'.

Tutto il contesto sembra cioè suggerire una vicenda piuttosto contratta nel tempo e conclusa assai prima che non si legga comunemente, ponendo la morte dell'artista sul '40

e oltre, fino al '61! Ben vero che, a San Luca, fra i 'nomi de ritratti de' pittori morti' (mi avverte la dott. E. Brunetti) quello di Filippo è accompagnato dalla data 1638; ma è noto che non sempre le indicazioni cronologiche della insigne accademia rispondono al vero. Vediamo invece se qualcosa di più preciso sia da trarre dalla collocazione della 'Vita' nella intera serie del Baglione. Anche qui, è vero, la vita di Filippo si trova seguire quelle del Passignano e del Comodi, morti entrambi nel '38; ma è egualmente vero che, per converso, essa precede una folta schiera di vite di pittori, mancati, nell'ordine, dal '30 al '37. Che sia questo secondo collegamento a tornare più ragionevole, è, del resto, confortato da altre ragioni. S'è già detto che le ultime notizie su Filippo a Roma risalgono ai due primi mesi del '29 quando egli è 'Primo Rettore' di San Luca, essendone 'Principe' il d'Arpino, e 'Primo Consigliere' il futuro biografo di Filippo, Giovanni Baglione. Ma il nome dell'artista è già assente dalla successiva congregazione dell'11 novembre, quando si vorrebbe eleggere a Principe Guido Reni e, in assenza di questi, si ripiega sul Domenichino. Che Filippo scomparisse all'incirca a tale data o almeno fosse già vicino a morte, sembra anche convenire con l'affermazione del Baglione che lo dice mancato 'nella sua fresca età'; che si attaglia bene a un uomo più vicino ai quaranta che ai cinquanta; mentre già la frase che seguiva alla citazione delle vedute tivolesi: 'Insomma *al suo tempo* in questo genere *non ebbe* eguale' si addice assai meglio a un artista trapassato da molti anni, che a un morto recente.

Del resto, dopo il 1629, più nessuna notizia che si riferisca sicuramente al pittore ancor vivo. Taluna, semmai, da suggerire il contrario. Nel 1630, per esempio, le otto casse di quadri con parecchie cose di Filippo (ma anche di altri) spedite da Roma a Parigi per il Duca di Orléans dal noto pittore e trafficante Claude Vignon, starebbero piuttosto a indicare una liquidazione dello studio di un artista morto. Ed anche il 4 dicembre 1631 un documento barberiniano, riportato dall'Orbaan, e in cui si descrive 'un quadro, alto palmi 7 e mezzo e largo palmi 9 et un terzo, con il Gioco della Scagna, rappresentato nella piazza di Madrid, con infinità di figure, che stanno a vedere, portato di Madrid; e non si è scritto prima perché si è avuto da Filippo Napolitano', sia per trovarsi relegato nella parte dei donativi e dei lasciti, sia per il suo carattere di quadro più documentario che artistico (e infatti senza indicazione di autore) potrebbe

ben provenire dalla eredità principale di Filippo e cioè da quel suo Museo di 'bizzarrie' di cui il Baglione ci parla proprio nel chiuder la vita del pittore, lamentandone la dispersione immediata.

Ma ancora un'altra citazione, assai rilevante per ricollocare l'artista nella sua giusta generazione e cioè per addietrarne la morte assai più di quanto si usi fare, è del 1640 e cioè di due anni anteriore alla stessa 'Vita' del Baglione. Si tratta di un gruppo di lettere scritte da Roma dall'agente modenese Francesco Mantovani, relative a certi 'paesi fiamminghi' che il Cardinal Bentivoglio aveva in animo di donare al Duca di Modena. La seconda di esse, in data 25 luglio, così riferisce sulla perizia fattane dall'abate Nicolò Mussi: 'et egli ha concluso non haver mai veduto Paesi più belli; che nei tempi correnti non ci è chi possa fare cose simili; che meritano di andare in mano d'un Re; et che siano di Adam fiamingo, il quale quando visse superò di gran lunga Filippo Napolitano, Paolo Brillo, e tutti gli altri del suo tempo'.

Purtroppo, pubblicando e commentando questa lettera nella sua ammirevole 'Galleria Estense' del 1883, il Venturi senior credette che con Adamo fiamingo s'intendesse di Adam Willaerts, vissuto fino al 1664 e perciò, per buon tratto, più recente della lettera stessa! Ma oggi è piano accorgersi che il Mussi alludeva ad Adamo Elsheimer (fiammingo in Italia valeva allora per nordico in genere) morto nel 1610; ed ecco decisivo che, nel rammentare i paesaggisti della più alta classe, che pure Adamo aveva superato a suoi tempi, e cioè Filippo Napolitano e Paolo Brill, i nostri conti tornino ormai perfettamente.

La citazione modenese è pure importante come l'unico antico giudizio critico che, situandosi tra le due brevi ma fondamentali caratterizzazioni del Mancini e del Baglione, ci offra la traccia per l'alto livello e per la giusta collocazione degli eventuali dipinti di Filippo Napoletano. Ma prima di provarci in questo cómpito, anche se non sarà dato procedere oltre il primo abbozzo, occorrerà render conto sia delle successive citazioni che dei forti regressi della critica sul pittore; non fosse che per prevenire il ripetersi degli equivoci.

Quarant'anni circa dopo il Baglione e dopo il silenzio del Sandrart che sarebbe inspiegabile ove Filippo fosse stato ancor vivo quando egli giunse a Roma nel 1630, il Baldinucci e i suoi coadiutori ci dànno ancora notizie sulle opere toscane dell'artista, oggi illeggibili o introvabili come quelle citate

negli inventari medicei del 1638 e del 1663 e quelle di casa Del Rosso, elencate dal Cinelli nel 1677, e poi dall'inventario Capponiano del 1689 pubblicato dal Gualandi. Egualmente irreperibili le cose ricordate nel 1662 in casa Curtoni a Verona e nel 1698 in casa Ranuzzi a Bologna.

Il Settecento si apre (1704) con la succinta voce dell'"Abecedario' dell'Orlandi che già incorre nel primo errore di porre la morte di Filippo sotto Clemente VIII (e sarebbe perciò ante 1605!), invece che sotto papa Urbano; sopravvivono, saltuariamente, nelle Guide Romane, le citazioni degli affreschi Rospigliosi; ma la più grave trascuraggine, proprio per trattarsi di un pittore lungamente operoso a Napoli, è certamente quella del napoletano De Dominici che, nel 1742, nulla riesce a recuperare della ripetuta attività locale di Filippo e si limita a trascrivere la 'vita' del Baglione senz'altro apporto bibliografico che quello, insignificante, del seicentesco Tutini (pubblicato soltanto dal Croce nel 1898), dove si cercava di indicare, ma troppo limitatamente, in 'medaglie e altre famose antichità' il contenuto del museo di Filippo, bene intuito invece dall'intelligentissimo Mariette nella sue note all'abbecedario dell'Orlandi, prima del 1774.

Sulla fine del secolo lo Zani (1794) trasforma il nostro pittore in Francesco de Angelis e ne spinge la morte al '60-'61; il Lanzi (1792, '95-'96, 1809) ne parla genericamente come se quasi più non lo conoscesse di opere certe. Aprendosi l'Ottocento, il Bartsch trasferisce le incisioni di Filippo a carico dell'omonimo spagnolo, morto nel 1625, sebbene la confusione fosse già osteggiata nel Settecento dal Heinecken e dal Mariette, ed ora dal lessico del Meyer (1875); poi sulla sua traccia, nel 1907, dalla voce del Thieme-Becker redatta dal Posse.

Del resto, neppure la ripresa degli studi sul Seicento, iniziatasi appunto alla fine del primo decennio del nostro secolo, sembra promettere, sul pittore, nuovi lumi. Nella sua 'Storia della pittura napoletana', del 1910, il Rolfs ricorda Filippo come incisore parallelo al Callot e in qualche anticipo su Salvator Rosa, citando anche il supposto autoritratto degli Uffizi, (già prima inciso dal Campiglia e dal Lasinio), senza rilevarvi l'insuperabile contrasto fisionomico col disegno, assai più autorevole perché fatto dal vivo, di Ottavio Lioni, alla Marucelliana. Persino un grande studioso d'incisione come il Kristeller (1922) si limita a citare Filippo incisore

come allievo del Ribera, che sarà, semmai, un rapporto da precisare diversamente.

Ma di pitture, purtroppo, quasi nessun referto nelle grandi gallerie d'Europa. E rammento, dagli anni miei giovanili, che l'unico dipinto esposto al Louvre col nome di Filippo e raffigurante 'il Satiro e il contadino' scambiava il nostro con Sebastiano Ricci cui l'opera era infatti più anticamente (e rettamente) attribuita; tanto da farmi chiedere se il cartellino non fosse, chissà, caduto da un vero dipinto di Filippo; posto che l'argomento risale notoriamente a una delle preferenze della cerchia elsheimeriana. Di qualche altra attribuzione superstite in musei minori ci sarà da parlare più tardi.

Lo stato della questione è ormai così sconvolto che quando il Buscaroli, tentando nel 1935 di tracciare un percorso della 'Pittura di Paesaggio in Italia', si prova a un rapido recupero dell'artista, non trova di meglio che appoggiarsi ai due paesaggi della Galleria Spada, già di tardo Seicento (e ora infatti giustamente espunti dallo Zeri nel suo Catalogo); e su tale presunzione, neppure antica, passa a riferirgli poche altre cose egualmente tarde; e fuori tiro anche se Filippo fosse, com'egli dice, morto nel 1643, e cioè un anno dopo la pubblicazione del Baglione che ne citava la morte al trapassato.

È su questa base paurosamente oscillante, che, nel 1940, il compianto Sergio Ortolani scrive in punta di penna l'articolo, per un quotidiano di Napoli, su 'Filippo Napoletano fondatore del paesismo partenopeo': precursore cioè del Falcone e del Rosa. Suppone, l'Ortolani, che l'artista si formasse sul Tempesta e sul Callot; accoglie le attribuzioni intenibili del Buscaroli e, purtroppo, leggendo a controsenso la lettera modenese del 1640 pubblicata dal Venturi, ritiene che da essa Filippo risulti ancor vivo e che anzi, tornato più tardi da Napoli a Roma, vi morisse non molto avanti che il Baglione, nel 1642, ne pubblicasse la vita.

Fatta comoda giustizia di questi errori, è pur doveroso ricordare che la ricerca dell'Ortolani fu egualmente utile perché, aditasi in quell'occasione la pulitura del presunto autoritratto di Filippo agli Uffizi, la nota e ambigua scritta 'Filippo d'Angeli romano, 24 novembre 1622' svanì come neve al sole, conferendo autorità esclusiva al bel disegno del Lioni; e fu inoltre assennatissima nell'intendere — come già il Mariette — che il 'Museo' di Filippo doveva essere stato, più che altra cosa, una curiosa 'Wunderkammer' nel gusto del tardo manierismo.

Più tardi ancora, nel 1952, il valente documentista napoletano Ulisse Prota Giurleo, nel suo prezioso saggio sui 'Pittori montemurresi del Seicento' estrae dal testamento steso nel 1614 dal pittore Carlo Sellitto, alcune citazioni di paesaggi di Filippo d'Angelo, ma di qui s'induce ad argomentare, che Filippo fosse stato allievo del pittor fiammingo Luis Cruys già a Napoli nel 1594 e la cui figlia Claudia era stata la prima fidanzata del testatore Sellitto. Inferimento, tuttavia meno rischioso dell'altro che, dal rilevare che Filippo sia, nei documenti napoletani, talora chiamato 'signor Filippo', lo immagina figlio di un notaio Andrea d'Angelo fra i cui clienti non mancano pittori. Ma che l'estrazione di Filippo fosse di buona borghesia (non però necessariamente di toga o notarile) era già stato chiarito più semplicemente dal Mancini, nel 1620, quando, parlando dei genitori dell'artista, li dichiara 'l'un e l'altra qualificati per il parentado loro ed origine'.

*

A questo punto mi sia pur lecito rievocare quale sia stata la vicenda, già abbastanza lunga, delle mie indagini 'in camera' sul pittore.

Ch'egli fosse stato nell'arte persona spiccata e, una volta reperita, da non più confondersi, mi era sempre apparso nitidamente dagli elogi del Mancini e del Baglione e sembrava perciò valere il prezzo della ricerca. Ma di dove togliendosi? Sembrava intanto ragionevole saltare a piè pari i primi rudimenti ricevuti nell'infanzia a Roma e invece appuntarsi sopra una verosimile formazione napoletana tra il 1605 e il 1614; lungo l'adolescenza, cioè, e la prima giovanezza. E, allora, dove mai cercare se non nella cerchia degli 'spiritosi' del tardo manierismo partenopeo che si apre dai primi viaggi del d'Arpino a Napoli ed ha persino un nome principale che è quello di Belisario Corenzio?

In che modo il Corenzio si provasse ad accordare il fluido, erboso macchiettismo del D'Arpino a una modulazione più intensa e grassa di induzione veneta e tintorettesca (anche se il suo viaggio a Venezia resta ancora in forse) avevo inteso da tempo persino in certi quadri d'altare; per esempio in quella 'Cattura di Cristo' ai Gerolomini, con le grandi, dense pennellate d'intenzione notturna, quasi a smoccolature di cera; probabilmente in rapporto col disegno 9616 del Louvre che, nel 1920, mi sembrava potergli spettare. Altre collusioni mi apparivano quelle con certi toscani nel Sud (le cose tarde del Balducci morto a Napoli nel 1603)

e con gli aspetti, pur essi di induzione toscana, assunti, nell'ultimo decennio del secolo, da Fabrizio Santafede, talora così simile al tardo Alessandro Allori o all'Empoli saliente. Queste osservazioni, condotte tra il 1914 e il 1924, mi facevano, per esempio, pensare al Corenzio per un 'Tradimento di Giuda' ad Anversa (n. 911) attribuito al Rottenhammer. E rammento quel mio appunto del '24 perché vi trovo soggiunto che 'le figurette del fondo hanno qualche somiglianza anche con Filippo d'Angelo per quel poco che ne conosco'. Forse io rievocavo, a quel modo un po' troppo vago, il ricordo di due quadretti della Galleria Corsini a Firenze citati col vecchio nome di Filippo ancora nel catalogo del 1886 e che non mi è più stato possibile rivedere; mentre, per il resto, qualche poco aiuto mi davano le vecchie attribuzioni di dipinti, più supposititzie che superstiti, qua e là, nei piccoli musei di provincia.

Qualche lume maggiore scendeva invece dai disegni. Fra i molti del Louvre, reperibili alla nomenclatura spagnola del pittore, parecchi restavano almeno in zona perché di tipo corenziano (9643, -44, -46, -47, -49, -50, -51, -56, -57, -58, -59, -71, -77); altri mi sembravano già 'gargiuleschi' e perciò ormai fuori tiro per Filippo (3197, 9645, 9674); mentre il 9648, misto di Corenzio e del D'Arpino, recando una vecchia scritta 'Allegrini' poteva sempre indicare come qualche filatura di Filippo riescisse ancora a venare gli svolgimenti più tardi di un barocco meno ortodosso e che non rinnega una prima ascendenza manieristica.

Mentre poi i pochi disegni dell'Albertina, recanti l'attribuzione tradizionale, parevano ragionevolmente legarsi a un primo tempo napoletano, affine al Corenzio, maggior confusione regnava nella serie di Berlino dove i riferimenti, scissi tra Felipe de Llaño, Felipo delle Battaglie (altro nomignolo supererogatorio) e Filippo Angeli coprivano persino disegni di Seicento bolognese e di Settecento veneziano; fra tutti più plausibili, sotto il nome Liano, restavano alcuni con scene di storia sacra od antica che allora mi parvero di carattere quasi 'schoenfeldiano' e perciò, almeno, significativi per l'azione certa esercitata da Filippo sulla generazione successiva a Napoli. Da tenere in più rigorosa quarantena, mi sembravano invece altre attribuzioni di disegni a Rennes e a Budapest.

Ma per venire ai dipinti, su quei pochi che, nei musei minori di Francia specialmente, recavano ancora quel nome, l'orientarsi era anche più ostico, chi pensi al punto degli

studi a quei giorni. Inaccettabile per Filippo mi tornava la 'scena di genere' del Mans (n. 39); il 'San Gerolamo' di Nancy (n. 6) spettava a Johann Karl Loth, il bavarese operoso, ma più tardi, a Venezia; e anche le Battaglie del museo di Orléans (n. 2 e 1104) e di Blois (n. 12, 13) toccavano a una generazione più tarda. Più destavano invece la mia attenzione la 'Battaglia' del Museo di Rochefort attribuita al Cerquozzi, ma per cui indicavo in margine i nomi del Santafede e di Filippo d'Angelo e il bellissimo 'Martirio di San Gennaro e compagni' nel Museo di Besançon (n. 44), recante il nome del Rosa ma certo retrodatabile, annotavo nel '20, ai tempi del Santafede. Oggi potrò riparlarne come di un numero sicuro di un gruppo per cui può arrischiarsi il nome, storicamente certo, di Filippo Napoletano.

Ritornato in Italia la indagine procedeva a stento, se trovavo 'appena verosimili' certe vecchie attribuzioni per i numeri 64, 73, 96, 102 della Galleria Barberini, oggi tutti dispersi e mai fotografati; e se nel 1928 suggerivo con un 'forse' il nome dell'artista per un quadretto borghesiano (n. 457) male attribuito al d'Arpino e che certo appartiene a una cultura parallela a quella di Filippo, ma senza identificarsi con lui.

E perché il problema seguitava ad appassionarmi, la necessità di cominciare dalla sua abbastanza precoce attività napoletana quando, a detta del Baglione, egli 'aveva preso assai bel modo di fare in piccolo, e formava alcune battaglie molto graziose, e con buon gusto', mi suggeriva che questa specializzazione in 'pittura minore', battaglie, marinelle e simili, oltre i rapporti già indicati con la tradizione D'Arpino-Corenzio, dovesse stringerne anche con quella che, negli stessi anni, in parallelo col Brill a Roma, (e del resto invitato anche a Napoli), svolgeva nel Sud la ricca colonia oltremontana.

Di questa colonia, qualcosa era già noto da vecchi documenti in parte compulsati dal D'Addosio, ed altro è stato rivelato dalle nuove indagini del Prota Giurleo. Non è punto improbabile ch'essa facesse davvero capo al già citato fiammingo Luis Cruys (secondo pronunzia trascritto in Crois) già citato a Napoli nel 1594, mentre l'altro estremo cronologico, assai vicino al ritorno di Filippo a Roma, è del 1613 quando la figlia del Cruys, Isabella si unisce in matrimonio col ben noto pittore lorenese François Didier Nomé, altrimenti detto 'Monsù Desiderio' o 'il Franzesino' o 'il Lorenese'. L'ambiente sembra così aprirsi un poco. Ma ancora più significativo si è che uno dei testimoni dello

sposalizio sia Jakob Ernst Thoma o Thoman von Hagelstein, nativo di Lindau, educato a Costanza, in Italia dal 1605 al 1620, e, sebbene ormai rarissimo a vedersi, sicuro seguace dell'Elsheimer. È un segno che ci conforta a credere che non tutto, in quella cerchia napoletana, fosse divagazione bizzarra di tardo manierismo come nello strampalatissimo Nomé, e anzi non vi mancassero altrimenti notizie delle ben più grandi innovazioni romane. Non sarà un puro caso che anche un altro pittore fiammingo, l'anversano Wenzel Coebergher, in Napoli fra il 1583 e il 1604, dopo aver fiancheggiato il Santafede nella sua 'Resurrezione' a San Domenico, mostri invece, nella 'Sepoltura' del 1605 a Bruxelles, un rapporto abbastanza serrato col gruppo elsheimeriano di Roma; col Lastman specialmente.

Ove poi si rammenti ciò che il De Dominici ci narra dei rapporti di collaborazione tra il Franzesino e il Corenzio, che l'avrebbe sovvenuto di figure per certi suoi quadri, ecco guadagnato un altro punto per circoscrivere la zona nella quale poté muoversi in Napoli, nel primo quindicennio del Seicento, anche Filippo detto poi 'napolitano'; e forse per rintracciare qualche sua opera di quegli anni. Proviamoci anche in questo.

*

V'è intanto un dipinto trovato a Napoli qualche anno fa, e più recentemente in sosta a Roma, che qualcosa vorrebbe dirci in proposito */tavole* 11-12/.

Superfluo insistere sulla napoletanità di questo 'Dies Irae' che nulla vieta di collocare entro il primo decennio del Seicento. Un fare tintorettesco, ma come rianimato, reviviscente, che a Roma non ha esempî a quegli anni e che invece si accosta soprattutto al Corenzio.

È qui un groviglio di corpi che, pure mirando a un effetto di 'innumerabilità' tintorettesca, non per questo è meno leggibile grazie alla trama continua fra le studiate angolature dei dannati che s'inabissano nel vallone degli inferi. Ve li spingono, maneggiando doppie spade fiammanti, alcuni angeli agli ordini di un San Michele che si torce volando al centro di una lente raggiata; specie di ostensorio prebarocco circondato di nubi in controlume e sormontato da un Padre Eterno in gloria di cherubini che affiancano, sui lati, altre schiere angeliche su ammassi di nuvole a ripiani.

Anche a parte i rapporti col Corenzio, le ascendenze napoletane sono dappertutto. Mentre il San Michele rotante sembra quasi ancora appellarsi a Marco Pino, certi angeli

belli, ma svincolati, rammentano il Curia, mentre i visi dolci e pieni di cert'altri rammentano il Santafede e la casta bellezza 'controriforma' di Ippolito Borghese o delle cere di Bernardo Azzolino.

Ma per tornare alla struttura chiaroscurale del quadro e cioè alla maggiore affinità col Corenzio, si rivada a quel che il De Dominici ci dice di costui, che, nella tematica paradisiaca, soleva usare 'nuvole così dense che paiono quei santi essere nelle tenebre del Limbo e non già in Paradiso, ove tutto è splendore; e questa tinta egli tenne infelicemente quasi dovunque ebbe a dipingere i Santi in gloria...'. È sta bene che qui la maggior parte del quadro è dedicato alla buia catastrofe del Dies Irae, ma non v'è dubbio che anche per la zona soprana di gloria celestiale la definizione metcorologica è quella del 'tenebroso stabile' codificata dal Tintoretto nel suo 'Paradiso'; che è un'opera di soltanto quindici o vent'anni prima.

Anche più dichiaratamente tintorettesca è una 'Crocefissione' /*tavola* 13/ del tipo 'popoloso' già nella collezione Sili a Roma verso il '25, quando il Cantalamessa, rammento, la riteneva del Mastelletta; mentre io me ne avvantaggiavo per abbozzare il nuovo gruppo già 'in fieri'.

Che qui siano da riconoscersi gli inizî di un pittore non punto scarso, però non ancora edotto della nuova e ben motivata tenebra del Caravaggio, perciò probabilmente innanzi che questi facesse luce (ed ombra) in Napoli stessa, è dimostrato assai bene da altri due dipinti (ognuno di m. 1,56 × 1,29) anch'essi provenienti da Napoli e che, anche se legano, persino nell'argomento, alle due opere precedenti, sembrano, almeno per tratti, aver preso nota della recentissime innovazioni del Caravaggio 'napoletano'.

Pur nell'astrazione dei due soggetti, il primo, un 'Paradiso' /*tavola* 14/ colmo di tutto il calendario agiografico delle controriforma, il secondo, una 'Vergine in gloria che salva le anime del Purgatorio' /*tavola* 15/, in atto di ascendere alla beatitudine, la luce si intride in nubi già più dense e schiumose e si scontra in modelli, si direbbe, di scheletri già rimpolpati, percotendo su spalle, cosce, omoplati che si valgono di una nuova, caratterizzata, vitalità. E mentre, nel 'Paradiso', i progenitori fuggiaschi nel paese notturno sembrano già fiancheggiare i primi passi di Battistello Caracciolo, nella 'Madonna mediatrice', la vigoria degli angeli protagonisti con le ali spiegate di rapace non potrebbero bene intendersi senza la conoscenza delle 'Sette Opere' dipinte a Napoli

dal Caravaggio, nel 1607. Così la consecutio si fa più precisa e ci porta forse sul '10 quando il pittore, posto che sia Filippo, non aveva molto più di vent'anni.

Ben vero che, fin qui, non abbiamo ancora incontrato le battaglie 'molto graziose, e con buon gusto' che il Baglione indica come specialità del primo tempo napoletano di Filippo, oppure i paesi grandi e piccoli citati nel testamento del Sellitto; ma le opere or ora esaminate non escludono punto tale accompagnamento, anzi col loro aspetto formicolante e contrastato lo suggeriscono quasi inevitabilmente, come modulazione più seria della pittura fantastica, mesmerica e maccheronica del Franzesino.

Va anche detto che a quegli anni, quasi stimolato dal gusto tra curioso e sperimentale dell'epoca, sorgeva, oltre il pregio della specializzazione tematica, anche quello, che ne è un riflesso, della corrente collaborazione tra più specialisti in un sol quadro. Dello stesso Corenzio si apprende, sulla traccia del De Dominici, ch'egli animasse talvolta di figure i dipinti del Nomé. Ora mi si avverte che un documento, anch'esso ritrovato dal Prota Giurleo, proverebbe lo stesso nel caso di Filippo; né mancano di suggerirlo taluni dipinti che spero vorranno illustrare in questa sede Raffaello Causa e Ferdinando Bologna, primi a rintracciarli e a congiungerli col gruppo qui abbozzato.

*

Ritornato a Roma 'intorno al 1614', Filippo non aveva, ormai ci accorgiamo, che da assottigliare la cultura fattasi a Napoli; dove, come s'è visto, era già scambio abbastanza aggiornato fra le due capitali. E il nuovo approfondimento è indicato benissimo dal Baglione con le parole: 'venuto... a Roma, e vedendo le nobili opere di tanti, e valenti maestri, diede alle sue operazioni maggior perfezione; come anche dal naturale dipingeva egli paesi vaghissimi'.

Da parte sua, il Mancini che, per forza maggiore, limita il suo referto alla sola attività romana di Filippo (1614-18) anteriore all'andata a Firenze, è anche in grado di indicare come segue l'ampliarsi della tematica del pittore: 'nelle cose picciole in particolare e di fuochi, navigli et animali si fece reputare e stimare; et in certe stravaganze di scheletri d'animali fu molto osservato; et in composition d'historie, come battaglie, martirij e simili, buon compositore'.

Se i 'navigli' possono ancora rievocare le marinelle di estrazione tipicamente napoletana (se continueranno fino

alla scuola di Posillipo!), le 'cose picciole' a contatto con i 'fuochi' cioè coi 'notturni' non possono che suggerirci il rinnovato consenso del pittore con la recente ma già intensa tradizione fondata dall'Elsheimer e con le sue opere stesse, certo ancora visibili a Roma. Quanto alle 'stravaganze di scheletri d'animali', esse possono, sì, rievocare il manierismo macabro e diavolesco di tradizione nordica, soprattutto attraverso lo studio delle stampe; ma è anche più verosimile che quest'altro aspetto di Filippo sia proprio lo stesso che si specchia in certe sue incisioni (purtroppo non datate) addette per l'appunto a tali soggetti, e non senza pretese di erudizione paleontologica s'egli le dedica al Linceo Johannes Faber, il famoso scienziato e medico di Santo Spirito in Sassia, amico accertato dell'Elsheimer e del Rubens. Né può escludersi ch'egli le traesse dagli esemplari contenuti in quel suo 'Museo' di bizzarrie di cui è ricordo nel Baglione e che gli dà luogo, persino con qualche diritto di precedenza, accanto a Padre Kircher e a Manfredo Settala.

Ma per tornare ai dipinti. Dopo la grave dispersione e la lunga disattenzione critica è oggi ben difficile indicare, salvo che con la riserva dell'ipotesi, quali, nel gruppo pur chiaramente individuabile, sembrino convenire al primo periodo romano.

Forse che ancor prima di esso, quasi al trapasso tra Napoli e Roma, sarà da riporre il bizzarro dipinto con la 'Vita mondana della Maddalena' /*tavola* 16/ (or ora illustrato incidentalmente col giusto nome datole da Giuliano Briganti) che si fonda con sorprendente fedeltà sulla nota incisione di Luca di Leida, che è cosa di quasi cent'anni prima (1519). La necessità, o l'obbligo, di appoggiarsi nel paesaggio, alla prospettiva saliente del grande cinquecentista nordico, sia pure con la trasmutazione degli alberi nel tipo più recente 'Frankental-Brill' non poteva certo favorire l'unità luminosa della composizione; ma, isolatamente presi, ed ognuno valendosi (quasi si direbbe) di un suo privato riflettore, i vari gruppi si imbevono e grondano di una trasparenza colorata e brillante che bene si lega ai 'petits-maîtres' nordici del primo e secondo decennio coi quali Filippo non mancò certo di affiatarsi a Roma. Quel grande cespo d'erba grassa, a sinistra, accanto al gruppo dei due amanti, è la nota sigla d'angolo (del resto di commovente origine caravaggesca) di tante composizioni del Pynas e del Lastman tra il primo e il secondo decennio, prima di trasmettersi, com'è noto, al giovine Rembrandt.

Ma v'è altro per indurre che, tornato a Roma, Filippo ristudiasse più direttamente l'opera dello stesso Elsheimer o di quei suoi seguaci più stretti che, sia detto per anticipo, già pochi anni dopo la morte del grande poeta di Francoforte, venivano certamente scambiati con lui nelle collezioni romane. E a questo proposito sarà utile ripercorrere la storia, già in parte narrata dall'Orbaan e dal Weizsäcker, di un dipinto vantato come opera dell'Elsheimer, di cui è parola tra il 1612 e il '19 e che trattava precisamente il soggetto di 'Gloria' già preferito da Filippo fin dal tempo di Napoli. Quel dipinto, offerto dal paesista Agostino Tassi al Granduca Cosimo II il 27 Agosto del 1612 e che si trovava a Roma nelle mani di un collezionista spagnolo, Giovanni Percz, figurava al centro un 'Paradiso col Trionfo della Croce' e, all'intorno, in quadretti anche più minuti, la 'leggenda di Sant'Elena e della vera Croce'; se ne chiedevano tremila scudi, prezzo, per quel tempo, strabiliante. Una perizia (che è forse quella allegata alla lettera del 1612 con uno schizzo puramente indicativo dei temi) viene chiesta al Cigoli (allora a Roma), il quale vi si esprime con molta riserva, rilevando che l'opera 'è piuttosto secca e stentata, che gagliarda, et delle opere di questo autore non è delle migliori; ci è gran fattura e gran fattica non altro'. E qui pare ci sia già abbastanza per mettere in forse la stessa attribuzione. Anni dopo, aggravato il Perez da costose brighe giudiziarie, la trattativa viene ripresa a ben altre condizioni e nel 1619, grazie anche all'intervento del Cardinal Del Monte, il Granduca riesce ad ottenere il dipinto per ottocento scudi.

Nella sua monografia sull'Elsheimer, il Weizsäcker crede di poter legare quell'opera a un'altra testimonianza (già indicata dallo Justi al Bode) del pittore spagnolo Jusepe Martinez che, nei suoi 'Discursos practicables', racconta di aver visto in compagnia di un gran pittore e, probabilmente, in un palazzo romano, un dipinto davvero straordinario. Ma riferiamone le parole: 'En cierta ocasion me sucedió que cortejando á un pintor grande, llegamos á un palacio, donde nos mostraron un cuadro representando la gloria con infinidad de figuras, con tal expresion, respeto, contraposicion y arte, que admiraban á los entendidos como á los no entendidos: preguntáronle á mi gran maestro que me llevó á verle, qué le parecia (que para eso era llamado); respondió que era tan bueno y con tanta consideracion hecho, que cosa mayor no era posible, y es cierto que si se ejecutara en figuras tan grandes como el natural, excederia á cuantas

pinturas hay hasta hoy obradas. Este quadro es de mano de un pintor flamenco, que estudió quince años en Roma, llamado Adam del Samar. De este pintor las figuras no pasaban de una tercia, etc.'.

Che da una siffatta descrizione si possa, come ha creduto il Weizsäcker trarre una prova d'identità col quadro precedente, non vorrei dire. A parte che se, come è probabile, la visita avvenne a Roma, occorrerebbe porla prima del 1619 quando il dipinto della raccolta Perez si trasferisce a Firenze, mentre è più che dubbio che il Martinez, nato sul 1601-02, potesse trovarsi a Roma prima di quella data, qui si parla di una 'gloria' soltanto, mentre il dipinto venduto al Granduca era un 'Trionfo di Sant'Elena', cioè della Croce, ed era inoltre circondato da rametti minori con la vicenda del sacro legno, a guida di piccola icona forse a custodia di reliquia, o di minuscolo retablo. È poi da rilevare che, mentre, per il dipinto pervenuto a Firenze, il giudizio limitativo del Cigoli sembra accennare o a cosa ancora precoce dell'Elsheimer o forse di un seguace della sua prima fase, il giudizio del grande maestro che accompagnava il Martinez (già indicato come uno dei maggiori bolognesi, tra il Reni e il Domenichino) sembra riferirsi, e con ammirazione senza riserve, a un'opera tarda del maestro nordico o, quanto meno, di un valente imitatore del suo ultimo stile. Si ripensi agli umori mercantili del tempo, per esempio ai quadri del Manfredi venduti come cose del Caravaggio già nel secondo decennio, e si potrà ben ammettere che anche in questo caso potesse insorgere confusione od inganno.

Ritengo invece assai probabile che il dipinto periziato nel 1612 sia veramente quello che riapparve col numero 83 alla vendita Christie dell'11 febbraio 1938 e fu acquistato, dopo l'ultima guerra, dal Museo di Francoforte /tav. 17/. Esso rappresenta per l'appunto il 'Trionfo della Croce' e ha indubbî rapporti con lo stile mediano dell'Elsheimer senza però potersi accertare di lui, anzi meglio riunendosi al gruppo che (come ebbi occasione di indicare nel 1943) meglio sarebbe assegnare a un seguace, probabilmente al Lastman nei suoi anni romani o subito dopo; insomma ancora nel primo decennio. Del resto uno dei minori dipinti di contorno, con 'Eraclio scalzo che riporta la Croce a Gerusalemme' è stato recentemente identificato dal prof. Bauch in quello, della raccolta di Sir Alec Martin, che il Weizsäcker credeva un 'Cristo al Calvario'; e pur esso mi sembra confermare l'assegnazione al Lastman di tutto il complesso.

Se dunque il quadro visto dal Martinez fu diverso dal precedente (e anche la descrizione particolareggiata sembra denunciarlo), esso dovrà considerarsi smarrito o di altro pittore; ed allora è tanto più significativo che l'unico dipinto che sembri rendercene il senso, o almeno il ricordo più stretto, sia proprio il capolavoro del gruppo che si va qui radunando sotto il nome, sempre più incalzante, di Filippo d'Angelo */tavola* 18/.

Ecco una gloria, davvero 'con infinidad de figuras' (almeno trecento in confronto al centinaio scarso del quadretto di Francoforte), e perciò più naturalmente svolte nel formato orizzontale e tutte appoggiate alla umanità 'in grassetto' di Adamo nei suoi ultimi anni; ed è opera che fa insieme storia e poesia nel concerto della pittura romana del secondo decennio; accanto al Borgianni, al Saraceni, al Bassetti oltre che ai citati nordici; tutti strumenti della nuova tendenza.

Ma quale tendenza? Se volessi provarmi a definirla, dopo gli accenni già dati nel mio scritto sul Ter Brugghen, insisterei a indicarne la nota dominante nella ricerca degli umori e dei caratteri di natura, un aspetto insomma di sostanza realistica che in Italia non aveva mai avuto gran corso per il lungo prevalere dell'ideale classicistico, selettivo, umanistico ed ultra; ideale che neppure il capriccio e le bizzarrie intellettualizzanti dei manieristi potevano sperar di capovolgere. Per raggiungere la caratterizzazione dell''umore', qualcosa di simile alla vis comica in teatro, bisognava per forza intendere e attraversare la nuova scoperta della realtà comune compiuta dal Caravaggio; e specificarla, fino a trovare e ad esprimere, direi, piuttosto la minuta che la bella copia della realtà. Già nel Caravaggio il 'Riposo nella Fuga', la 'Buona Ventura', il quadro dei 'Bari' sono quadri di altissimo 'umore' moderno, superiormente comico; un nuovo mondo di correnti e intrigate relazioni umane cui non era da pervenire senza rinunciare alla bellezza prestabilita, alla meccanica della sintassi anatomica e superanatomica e conseguente ostentazione erculea e plastica; o d'altro canto, all'apologia sublime dei veneziani sulla materia del colore. E nonostante gli sforzi dei bresciani, di un Lotto e persino di un Bassano coi suoi contadini, certo che non è possibile attendersi un Brueghel dal '500 italiano. Come poi il nuovo mondo del Caravaggio, misteriosamente filtrato dal genio dell'Elsheimer e dal talento dei caravaggeschi in 'corsivo' invece che in 'maiuscolo' — dal Borgianni al Saraceni al Bassetti, dal Pynas al Lastman all'Uytenbroeck — riescisse a sboccare

di lì a poco nella infinità crepolata e antiformalistica, ma non certamente 'informale', di quel Rembrandt che un critico italiano del Seicento, e non certo per deprimerlo, definiva 'umorista di prima classe', questa è storia ancora in gran parte da fare; e in essa mi par difficile non debba rientrare, come buon collaboratore, anche il verosimile Filippo d'Angelo. L'occasione è buona per suggerire che in luogo delle tante esposizioni non meno imbecilli che atlantiche, si attenda, non appena possibile, ad allestire una mostra ben connessa dei molti vivacissimi 'petits-maîtres' che, sebbene esulati per via del formato fin troppo carreggiabile, non hanno per questo meno appartenuto alla pittura romana del primo trentennio del Seicento.

Ma ritorniamo al quadro, appena delibato, della 'Gloria'. Che in esso sia all'opera l'autore delle precedenti 'glorie' napoletane, nessuno vorrà revocare in dubbio; ma vi è altrettanto certo che, dopo la rimeditazione, inevitabilmente romana, sulla maturità dell'Elsheimer, il pittore ha compiuto un gran passo nello scrutinio del caratteristico */tavola* 20/.

In confronto alla tenebrìa alquanto astratta delle glorie più antiche, qui il palcoscenico di nubi s'è fatto più luminoso e corpulento ad accogliere quest'Ognissanti di gente minuta, di popolo modesto che vi si raduna a crocchî accomunati dal basso indice di statura — come in tanti mirabili disegni dell'Elsheimer */tav.* 21/ e vi si esprime per gesti 'comici', rattratti o magari retorici, ma per burla, come negli Apostoli sotto la Trinità. Ed ora sono vecchi borbottoni e fanatici, barbuti o stempiati, o rasati a zero nelle teste a palla, occhi sforacchiati alla lesta come di vecchi gufi; ora invece le bellezze d'incontro delle tante santarelle ''e ccampagna' in camiciole stazzonate */tavole* 19, 20, 22-24/.

E non che tutti costoro non rispondano per nome. A chi si prenda la briga di elencarli per calendario, c'è da cavarne un ricco prontuario di agiografia del tempo, ormai acconcia a un cattolicismo non più tanto 'controriformato' e rigoristico quanto confidente nella potenza di massa e del consenso fra i suoi molti eletti; com'è, sulla ribalta del nuvolone in primo piano, l'accozzo dei due santi */tavola* 19/ di più difficile convivenza, San Francesco e Sant'Ignazio; quest'ultimo espresso con la stessa modernità di un Goya, e non soltanto perché il grande gesuita sia assunto in Paradiso forse ancor prima della santificazione avvenuta soltanto nel 1622; giacché anche il Rubens aveva già prima trattato l'argomento e in più solenne occasione.

Occorre ora soggiungere che, in accordo con la varietà d'interessi indicata dal Mancini come caratteristica del primo tempo romano di Filippo, anche le capacità di paesista si rivelano ad un alto grado in questo stesso dipinto /*tavola* 25/. Infatti, sotto il labbro schiumoso, quasi frangente coagulato, della nube più bassa, ai lati di un mistico recinto rotondo, di un paradiso 'deliziano' dove pascolano animali e conversano due profeti o patriarchi (forse Enoch ed Elia), declina la veduta di colline basse e spettrali, in tono d'ecclisse, su cui rotolano basse le ultime nubi e si spremono in luce alberelli e rocce, macule di uomini e di greggi. Anche qui il rapporto è col vecchio Momper, col Brill già progredito, dopo il 1610; ma qui le possibilità di recupero realistico sormontano in parte i segni della maniera, mossi come sono dal vento della nuova poesia. Che, tuttavia, non si tratti ancora di paesaggi completamente 'dal naturale' come saranno quelli di Filippo dopo il soggiorno fiorentino, è buon suggerimento per supporre che il dipinto possa tuttavia rientrare nella prima fase romana del '14 al '18.

Altre cose, sembrano convenire agli stessi anni e servono a chiarire l'ampliarsi della tematica di Filippo. Per esempio /*tavola* 26/ questa folla minuta e vivacissima di umori e gesti così pronti e interlocutorî, potrebbe mescolarsi senza inganno alla gentarella del 'Paradiso' ora rivelato. Eppure si tratta degli astanti ad un fatto non proprio sacro o, tutt'al più, di paganità sacrale. Certo, se questo 'Trionfo di un Imperatore' /*tavola* 27/ è quello di Costantino (e lo suggerirebbe la croce gemmata sul petto del trionfatore), in tal caso la folla commossa sarebbe di cristiani liberamente usciti all'aperto per festeggiare l'avvenimento; ma, nel complesso, il gusto archeologizzante che pervade il quadro, dalle bucine ricurve, ai tibicini, ai guerrieri di piglio gladiatorio presso il carro intagliato del trionfo, mostra egualmente che il pittore fosse tra i primi nell'invenzione di quei dipinti quasi documentari sul costume classico, molto in uso a Napoli più di un decennio dopo, e cui collaborarono — si pensi alla famosa serie del Prado — pittori napoletani come il Falcone, o in sosta a Napoli, come il Lanfranco, il Castiglione e, per la realtà degli scenari, il Codazzi.

Quanto al fondo, il paesaggio minuto, brulicante, picchiettato d'alberi, alternato di rovine antiche e di chiese cristiane, sotto un cielo percorso da fiocchi di nubi sfilacciate, anch'esso si lega, pur nella luce più chiara, a quello del 'Paradiso'; e si conclude in un tono romantico simile a quello

dei paesisti nordici contemporanei; anch'essi abbastanza confusi tra le rovine di epoche diverse, sia a Roma che a Napoli; giacché qui è persino difficile concludere se, sulla destra, il palazzo a finestre rinascimentali ingabbiato nel perimetro a colonne joniche del tempio antico (ma, lì presso, la umile chiesetta gotica!) siano da collocare piuttosto presso Piazza di Pietra che verso Pozzuoli o alle catacombe di San Gennaro.

Anche di un mirabile paesaggio come quello che impagina questa insolita 'Adorazione dei Magi' /*tavola* 28/ (in una collezione privata di Lucca), difficile dire se debba situarsi piuttosto nella campagna romana o nella napoletana, o, forse, a mezza strada, tra Sezze e Fondi. L'idea del cielo d'inverno, ma temporalesco, e della spruzzata di neve diaccia sul verde smeraldo dei viottoli o 'tratturi' e sul rudere antico quasi carbonizzato dietro la capannuccia del presepio, è l'unica interpretazione italiana e moderna delle vecchie invenzioni bruegheliane di cinquant'anni prima. Anche vero che un italiano non avrebbe saputo giungerla senza il tramite dei suoi compagni nordici; ma di suo vi apporta la caratterizzazione ineffabile di questo affollarsi di ricca cafoneria, tra baroni e campieri, di cui non è da trovar la simile a quei tempi anche per la acuta e umoristica accentuazione di classe. Giacché qui è propriamente l'Adorazione dei Pastori ad aver fatto luogo all'Adorazione dei Magi. I pastori infatti o si nascondono in punta di piedi dietro i 'montarozzi' o se la svignano alla chetichella a passo di montagna; tutto questo perché, a rimorchio dei tre Re che, con novissima iconografia, hanno lasciato la berlina là dove il passo si faceva più sdrucciolevole, sopraggiungono anche le autorità dei paesi vicini; (la questura per cominciare)...

*

Ho già detto che la collocazione di codesti dipinti non comuni, sul primo tempo romano del supposto Filippo, è soltanto verosimile. Non posso dir certa, mancando a riscontro dipinti assolutamente sicuri di nome e di data. E ciò non soltanto per il primo tempo romano fino al '18, ma per il fiorentino dal '18 al '21 e poi per il nuovo soggiorno a Roma, per la seconda dimora napoletana e per l'ultima tratta romana fra cui già cercammo di stabilire i più giusti intervalli. S'era anche già detto che, fra il '14 e il '18 a Roma, Filippo dovette già dimostrarsi di una cosciente maturità se essa bene traspare dal Mancini che non ci parla quasi altro che di quel

tempo, aggiungendo anzi che fu proprio per averne 'vedute alcune cose' che il Granduca Cosimo II si pregiò di chiamarlo 'ai suoi servitij et gli dà in Fiorenza onorati trattenimenti. Gli ha fatto molte cose, et in particolare un caval grande dal naturale, per il quale ha mostrato che sa operare fuor delle cose piccole nelle quali è singolare, come ha mostrato nel Mercato d'Empoli et altro'.

A queste prime vaghe notizie del Mancini per il soggiorno toscano, si aggiungono più tardi le notizie del Baldinucci e dei suoi adepti sui due affreschi (purtroppo non più giudicabili per grave usura) sulla facciata del palazzo dell'Antella in piazza Santa Croce, dove collaborarono, come si sa, il Rosselli e scolari e, soprattutto, Giovanni da San Giovanni; e sul disegno, anch'esso irreperibile, della Fiera dell'Impruneta che sarebbe servito di traccia al Callot per la famosa incisione del 1620; un rapporto indicato anche dalla traduzione letteraria francese sul grande incisore di Nancy. Quanto ad altri dipinti. Smarriti purtroppo i pochi citati nei vecchi inventarî medicei dal 1638 ai primi decenni del Settecento, non so se appartenessero a quel soggiorno i due quadretti che ancora recavano la vecchia attribuzione a Filippo nel catalogo del 1886 di casa Corsini e che, verso il 1913, trovavo di sapore 'elsheimeriano'; e neppure vorrei asserire l'origine toscana per i numeri di Filippo citati nel 1677 e nel 1689 in casa del Rosso, data la provenienza napoletana di gran parte di quella raccolta che molto aveva infatti attinto alla celebre collezione partenopea del ricchissimo mercante fiammingo Gasparo Romer.

Sopravvivono invece, col vecchio riferimento, parecchi disegni agli Uffizi (delle cui fotografie sono debitore alla cortesia della direttrice Sinibaldi) non tutti egualmente sicuri, e magari non tutti del tempo fiorentino, ma fra i quali sono da tenere più a mente, oltre quelli con schizzi paesistici di memoria /*tavola* 29/ (dove pure è interessante il trapasso potenziale dal gergo manieristico a una levità addirittura settecentesca) taluni appunti di scorci cittadini (uno in particolare che ci dà forse una esecuzione capitale in piazza della Signoria tra la fontana dell'Ammannati e la Loggia dei Lanzi) /*tavola* 30/; e, più ancora, quei parecchi dove si direbbe che le frequenti passeggiate nella campagna toscana, tra le colline del Chianti e del Mugello, molto fruttassero a Filippo per una nuova e freschissima raccolta di verità /*tavole* 31-35/: cascinali barcollanti, case coloniche, fienili, rovine d'epoca imprecisa, vallette amene, dove, in confronto alla invincibile

amplificazione mentale d'ogni paesaggio carraccesco e persino allamacchia arguta, ma prevedibile, dei primi paesaggi del Guercino, gli spiazzi dei chiari, l'ombra fulminante sotto le gronde, hanno già tratti di un Canaletto assolato e, qualche volta, anticipi quasi corottiani.

*

Pare dunque di poter cautamente assumere che quelle tante escursioni toscane entrassero per qualcosa nei progressi di Filippo, tornato a Roma nel 1621, sul tema del paesaggio 'dal naturale'; prima con le grandi vedute di palazzo Rospigliosi (oggi non reperite e forse non più reperibili), poi, più ancora, con le vedute di Tivoli, nate anch'esse in occasione di una villeggiatura e di cui infatti il Baglione, ammiratissimo, così racconta:

'Andossene a Tivoli una state per suo diporto, e fecevi alcuni pezzi di paesi piccoli imitati dal naturale, e ritratti da quelle vedute con vaghissime cascate di acque (opere veramente a vedersi degne di maraviglia, tanto erano bene, e diligentemente fatte) con buona maniera, con bellezza naturale, e con accompagnamenti di figurine che mirabilmente vi operavano'.

Ecco un elogio che non è punto generico e che accresce la nostra aspettazione; non essendo infatti, anche in forza del formato ridotto, ragione di credere irrecuperabili le vedute tivolesi che a quei tempi parvero meravigliose e, ritrovandole oggi, sembrerebbero di nuovo tali. Ma, chi voglia reimmaginarne, almeno in parte, l'aspetto, è difficile si astenga, ancora una volta, dal richiamarsi a quei dipinti di campagna romana che il Poelemburgh aveva dipinto già nel secondo decennio a Roma, prima di succedere (ciò che è significante) a Filippo presso la corte medicea. Per un esempio, questo mirabile 'paesaggio tivolese' /*tavola* 36/ siglato dal Poelemburgh, ed oggi ad Augsburg, è databile prima del '20, e quasi può prevalersi della descrizione stessa data dal Baglione per le vedute di Filippo, appartenendo in toto alla stessa grande cultura poetica.

Ma per la datazione di quelle grandi cose di Filippo, saremmo, come risulta dal contesto del Baglione già intorno al 1622-23 e cioè negli stessi anni in cui, come risulta dagli Stati d'Anime del Vicariato di Roma, il pittore abitava, al pari di tanti altri colleghi, nell'isola di Sant'Andrea delle Fratte.

S'è già detto come i documenti romani s'interrompano

proprio nel '23 e non riprendano che nel '27; e si è già proposto che nel frattempo avesse luogo la nuova dimora 'per alcun tempo' a Napoli, posta dal Baglione subito dopo la citazione dei paesaggi tivolesi e dell'improvviso matrimonio dell'artista. Assimilato l''alcun tempo' all''alcun tempo' indicato per il soggiorno fiorentino, troveremmo infatti che anche qui si parli di due, al più di tre anni tra il '24 e il '27; ma che cosa ora Filippo dipingesse a Napoli, già maturo il Caracciolo, mentre salivano il Ribera, lo Stanzioni e il Vaccaro; e la generazione dei vecchi paesisti e ruinisti di fantasia stava per cedere il passo alla nuova 'veduta realistica' del Codazzi, è molto difficile recuperare.

L'argomento, schiettamente napoletano di questo */tavola* 37/ 'Martirio di San Gennaro' nel Museo di Besançon (n. 44), pur legatissimo alle opere che si sono suggerite per il primo tempo romano, ha però una complessità distributiva tra i gruppi molteplici di figurine e il paese che già declina in ampia cerchia sul mare secondo i principi che saranno poi comuni al paesismo più tardo, da potersi supporre più agevolmente del secondo che del primo tempo napoletano; collaborando anche all'ipotesi una certa lunare bellezza che sembra aver dato nel genio persino allo Schoenfeld, pure giunto a Napoli parecchio più tardi.

Anche più verosimile è che spetti al secondo soggiorno meridionale il dipinto, ancora in collezione napoletana, la cui conoscenza debbo alla cortesia di R. Causa. In esso */tavola* 38/ la 'caduta di Simon Mago', da un groppo di nubi fin troppo dense e forse alquanto infangate dal restauro, sta per precipitare sur una piazza certamente napoletana, dove la scenografia architettonica dal portico quasi Fontaniano, al campanile non finito, al palco sopraelevato e ormai 'protobarocco' del governatore, fa sentire già invecchiato il 'surrealismo' solecistico del Franzesino ed imminenti, invece, le nuove verità sceniche del Codazzi. Si aggiunga inoltre che, nella folla formicolante e gesticolante, certe figure, sui primi piani, di donne agitate e sconvolte dall'avvenimento, mostrano per converso una condotta più dolce, più impastosa, da sembrare voglia ora accompagnarsi a quell'ideale di pienezza muliebre che intanto cresceva nella pittura dello Stanzione e del giovine Vaccaro.

*

Qui si impunta, a tutt'oggi, il reperimento di opere che, risultando ad evidenza di una sola mano attiva nel primo trentennio del Seicento, sembrano più particolarmente col-

limare con la presenza, alternata fra Roma e Napoli, di Filippo d'Angelo; del cui ultimo tempo romano dopo il ritorno dal Sud, non resta oggi altra memoria che nello stringato referto del Baglione e nei pochi documenti del 1627 e del 1629. Nel citare, al principio di questo scritto, queste scarse tracce, s'è già detto come la vicenda vi appaia singolarmente contratta e sembri rapidamente precipitare verso la morte dell'artista ancora 'negli anni della sua fresca età'.

C'è dunque appena il tempo di visitare con lui, grazie alla raccomandazione del Baglione, quel suo privato museo 'pieno di bellissime bizzarrie d'ogni sorta; e vi concorrevano assai curiosi intelletti a vederlo; e molto il museo del napoletano commendavano. Morto ch'egli fu, chi se ne prese un pezzo, e chi un altro; e quello studio in breve tempo disfecesi, che per cumularlo, e metterlo in ordine, egli gran tratto di tempo vi avea consumato. Così vanno le cose di questo mondo, etc.'.

Dalla collocazione, quasi a guisa di colophon, che queste parole hanno nella biografia del Baglione, si vorrebbe anzi inferire che Filippo, ormai impedito nell'opera, dedicasse gli ultimi anni di vita romana soprattutto al suo singolare museo. L'aveva iniziato assai per tempo, forse già nel suo primo soggiorno, se il Baglione rammenta ch'egli 'gran tratto di tempo vi aveva consumato'; e se il Mancini, citando, fin da quegli anni, la sua valentia nel raffigurare 'scheletri di animali', si riferiva, come par probabile, a quella singolarissima serie di scheletri che Filippo incise e che han tutta l'aria di illustrare una propria specialità di paleontologo collezionista.

In quella serie di incisioni, dedicate al Linceo fiammingo, dottor Johannes Faber, amico stretto dell'Elsheimer e del Rubens e del resto anch'egli illustratore della fauna messicana, tra gli scheletri di oche e di conigli, di rane e di gufi, di cammelli e di aironi, di cavalli e di pipistrelli, di tartarughe e di cinghiali, di pesci e di topi, non manca neppur quello di un... quadrupede ignoto, commentato per giunta da una scritta in esametri di latino barocco ('cum furtim hic subeas quadrupes nec veste corustes / Nomen ut haut habeas, haec tibi poena datur') proprio di un gusto che va dalla 'Wunderkammer' di Ambras alle raccolte di padre Kircher e di Manfredo Settala.

Che altro nel museo? Non escludo vi fossero anche le medaglie e antichità di cui fa cenno, ma troppo esclusivamente, il Tutini; immagino però non vi saranno mancati

neppure dipinti; ma questi, dato l'intento stesso della raccolta, non tanto forse di pregio artistico, e cioè 'd'autore', quanto di aspetto documentario, di costume etnografico e folcloristico, come, per esempio, quel 'Gioco della Scagna a Madrid' passato poi dalle cose di Filippo ai Barberini nel 1631; o magari topografico-architettonico, di cui potersi servire, poniamo, per i cartoni del '27 con i castelli di Aranjuez e di Fontainebleau.

Questo carattere di 'rariora et curiosa' del museo di Filippo fu del resto, dopo che dal Mariette, bene avvertito dall'Ortolani nel 1940; e se qui vi insisto di nuovo è soltanto per far meglio intendere che Filippo napoletano, oltre che pronto e vivacissimo artista, quale traspare dalle prime fonti (e meglio ancora risulterà se le opere che qui mi sono arrischiato a riferirgli si proveranno col tempo esser sue davvero), fu anche un uomo di più diramati interessi in campi di varia cultura ed umanità; un uomo con cui sarà sicuramente stato assai bello potersi accompagnare a Roma, tra sant'Andrea delle Fratte e l'accademia di San Luca, sulla fine del terzo decennio del Seicento.

## REGESTO DI CITAZIONI DI FILIPPO NAPOLETANO

1614 (Ottobre) - *Nel testamento di Carlo Sellitto*, pittore montemurrese a Napoli, sono citati: 'Una Santa Lucia de mano del Sig. Filippo'; 'Una Madonna [da Tiziano!] del Sig. Filippo'; 'Un San Carlo del Sig. Filippo'; 'Li quattro paesi grandi di Filippo'; 'Altri cinque paesi dell'istesso'; 'Uno paesiello del Sig. Filippo'. [Il testamento è trascritto da U. Prota-Giurleo in '*Pittori Montemurresi del 600*', Napoli, 1952]. - Per altre induzioni su Filippo nello stesso scritto, vedi il testo di questo saggio.

1618 (28 Dic.) - *Lettera del Card. de Medici al Duca di Mantova.* - 'Filippo Napoletano' è già citato a Firenze fra i migliori paesisti. [La lettera è pubblicata dal Luzio in 'La Galleria dei Gonzaga etc.', Milano, 1913, p. 269].

1620 - Giulio Mancini: Vita 'di Filippo...' in '*Osservazioni* etc.'; con postilla autografa del Marzo 1621. [Ora a stampa per cura dell'accademia dei Lincei, 1956-57. Ed è edizione eccellente nella collazione critica dei testi, a cura di A. Marucchi (vol. I, p. 255 e 338); priva invece, di valore scientifico nel commento steso da L. Salerno, vol. II, p. 156, 157, note 1134-1138]. - Per l'analisi di questa vita vedi nel testo.

1622 - '*Filippo d'Angeli pittore*'. - Dagli 'Stati d'Anime' di S. Andrea delle Fratte; vol. 36, f. 31 v. (Roma, Arch. del Vicariato) [comunicazione di E. Brunetti].

1623 - '*Filippo dell'Agni Romano pittore*'. - Dagli 'Stati d'Anime' di S. Andrea delle Fratte; vol. 37, f. 24 v. (Roma, Arch. del Vicariato) [comunicazione di E. Brunetti].

c. 1622-23 - Paesaggi ad affresco in Palazzo oggi Rospigliosi-Pallavicini.

c. 1623 - Progetto di affreschi, poi non eseguiti, per il Casino del Card. del Monte a Porta del Popolo (citazione del PASSERI nella Vita di A. Sacchi; cfr. l'ediz. critica del Hess, 1934, p. 293, n. 3).

1627 - Cartoni di Filippo con le vedute dei Castelli di Aranjuez e di Fontainebleau, da tradurre in arazzi della fabbrica Barberiniana [citati da URBANO BARBERINI in 'Boll. d'Arte', 1950, 1, p. 43].

1629 (1 Gennajo) - '*Filippo de Angelis*' prende possesso del suo officio di 'Primo Rettore' dell'Accademia di San Luca (Archivio dell'Accademia di San Luca, vol. 72, n. 58) [comunicazione di E. Brunetti].

1629 (4 Febbrajo) - È citato ancora per lo stesso officio [segnatura c. s.].

1630 (19 Aprile) - Claude Vignon spedisce al Duca d'Orléans a Parigi 'otto casse di quadri' fra cui sono diverse 'figure, historia e paesi di Filippo da Napoli'. - Per l'interpretazione del documento vedi nel testo. [Il documento fu pubblicato dal BERTOLOTTI prima nell'"Archivio Storico, Artistico, etc. di Roma', 1878-79, p. 176; poi in 'Artisti Francesi a Roma', 1886, p. 101].

1631 - *Inventario Barberiniano*, dove, oltre a tre dipinti di Filippo ('un paesetto con maritime e figurine'; 'un quadro d'una tempesta di mare con galere e galeoni et una torre in uno scoglio'; un quadro, con una prospettiva di 3 porticelle con marina e darsina') nella sezione dei lasciti e donativi, è citato un quadro documentario del 'Gioco della Scagna nella piazza di Madrid', che 'si è avuto da Filippo Napolitano'. Per l'interpretazione del documento, vedi nel testo. [L'inventario è stato pubblicato dall'Orbaan in 'Documenti sul Barocco in Roma', Roma, 1920, p. 498, 499, 508].

1635 - Riedizione a Roma del DE ROSSI delle incisioni (prima stampate in Napoli dall'ORLANDI, ma senza data) dei 'Capricci et habiti militari di Ph. de Liagno Napolitano'. [Una copia della serie è nel Gab. delle Stampe di Roma].

1638 - *Inventario del Guardaroba mediceo* 535 (Firenze, Arch. di Stato). - A carte 57 sono citati, di Filippo Napolitano, 'Due quadretti in rame: un paesaggio con figure e maschere che ballano; una battaglia'. [Gentilmente trascritti dalla Dott. M. Fossi].

1640 (25 Luglio) - *Lettera da Roma ad Duca di Modena dell'agente Francesco Mantovani.* Sull'importanza di essa, vedi nel testo. [Pubblicata da Adolfo Venturi in 'La Galleria Estense', 1883, p. 244].

1642 - GIOVANNI BAGLIONE: Vite de' pittori etc., Roma, 1642. - Per l'analisi di questa biografia fondamentale, vedi nel testo.

1662 - *Inventario dello Studio Curtoni a Verona.* - Vi è citata un'opera di 'Filippo Napolitano (degli Angeli). - Il lito del mare con diversi navigli. (Pubblicato dal Campori in 'Raccolta, etc.', 1870, p. 198).

1663 - *Due inventari del Guardaroba mediceo* (Arch. di Stato Firenze) [Gentilmente trascritti dalla Dott. Fossi]. - Il Guardaroba 725 riporta le indicazioni del 1638; il Guardaroba 932 dello stesso anno, a carte 125 v. aggiunge 'un dipinto su tela rappresentante una salita al Calvario' e a carte 147 'un dipinto su tela rappresentante un «rinfrescatorio» con diversi frutti'. - Ove la citazione fosse attendibile Filippo figurerebbe anche nel campo della 'natura morta'. In altro Guardaroba 1185 che è senza data, a carte 1500, è aggiunta anche la citazione di 'un dipinto su rame raffigurante un paesaggio con un mulino e due barchette con varie figure; da un lato una fanciulla a un terrazzino'.

1673 (8 Nov. 1673) - Nella 'Listra de' Nomi de' pittori de' quali si hanno disegni', redatta dal BALDINUCCI e conservata al Gabinetto dei Di-

segni agli Uffizi, sono ascritti a Filippo Napolitano 6 disegni. [Comunicaz. della Prof. Sinibaldi].

1677 - Cinelli: 'Bellezze... di Firenze', p. 165. - Cita in Casa del Rosso 'due tondi piccoli di mano di Filippo Napolitano molto ben disegnati'.

1677 - *Inventario Massimi.* - 'Due ovati, in rame, alti più di mezzo palmo, oniuno: San Giorgio che ammazza il drago; nell'altro: San Martino, che parte la cappa col povero, di mano di Filippo Napolitano'. - Si noti l'identità di soggetto e quasi anche di misura, per il secondo, col rame del Saraceni a Berlino, già riferito all'Elsheimer. [L'inventario fu pubblicato dall'Orbaan, op. cit., 1920 a p. 518].

1681-1728 - Baldinucci: 'Notizie etc.'. - Nella Vita di Giovanni da San Giovanni (ediz. 1846, VIII, p. 207-208) si dà cenno dell'attività di Filippo a Firenze, datando al 1619-1620 gli affreschi di Palazzo dell'Antella cui Filippo collaborò per due riquadri ('un giovane, che tiene imbrigliato un leone; ed ha nella destra un pugnale' e 'un giovine armato, ed alato in testa, ed arco teso'). Oggi quasi illeggibili, i due riquadri possono decifrarsi nel grande disegno per l'intera decorazione attrib. a Gio. da San Giovanni; ma senza possibilità di illazioni stilistiche. Nel codice Baldinucci-Marmi della Biblioteca Nazionale di Firenze nella parte di 'Memorie di Pittori, Scultori e Architetti', f. 37 si legge inoltre (come mi comunica la Dott. E. Brunetti), 'Filippo Napoletano fece al Callotti un disegno d'acquerello della fiera dell'ampronetta il quale l'aveva il passignano, che con gli altri suoi disegni passò nelle... del ser.mo Principe Leopoldo'.

Il disegno non si ritrova fra quelli degli Uffizi, ma la notizia è importante per i rapporti che certo non mancarono col Callot a Firenze, come risulta anche dalle fonti francesi della stessa epoca; va inoltre d'accordo con la notizia del dipinto del periodo fiorentino di Filippo col 'Mercato d'Empoli' citato dal Mancini.

1680-90. - Félibién des Avaux: 'Entretiens, etc.'. - Parla dei rapporti molto profittevoli per il Callot, prima col Cantagallina, poi col Parigi, poi con 'Philippe Napolitain et Jacques Stella de Lyon, aussi tous deux Peintres, qui étoient alors à Florence; et ayant fait amitié avec eux, tachoit de s'instruire de plus en plus et de profiter de leurs avis'. (Ediz. del 1725, tomo III, p. 367). [Comunicazione della Sig.na Isolde Härth].

1686 - Filippo Titi: (Guida di Roma). - A pagina 282 è la citazione degli affreschi di Palazzo Bentivoglio-Mazzarino-Rospigliosi, già ricordati dal Baglione.

1689 - *Inventario dei quadri di Casa del Rosso a Firenze* [pubblicato dal Gualandi in 'Memorie, etc.', Serie II, 1841, p. 116-117]. (Comunic. della Sig. Campioni). - Con più ampiezza che nel Cinelli (1677) sono citati di 'Pippo Napoletano: Due quadretti compagni pastori alla foresta' (p. 116) e 'Un bel paese e qualche pastore che vi cammina' (p. 117).

1698 - *Catalogo di Casa Ranuzzi a Bologna* [pubbl. dal Campori cit., p. 411, 414] 'Due paesi di *Filippo*' (p. 411); 'Due gran paesi del P. cav. Peruzzini con dentro figure di Monsu *Filippo*' (p. 414). In questa seconda citazione l'appellativo che precede di 'Monsù' e la collaborazione col Peruzzini (Fr. Antonio) rendono impossibile si tratti di Filippo d'Angeli; più probabilmente s'intende del Lauri, che, come figlio di un oltremontano poteva dirsi 'Monsù', e che collaborò di figura anche col Lorrain.

1704 - P. A. Orlandi: 'Abcdario Pittorico' - 'ad vocem'. - Breve

notizia su F. che è fatto morire sotto Clemente VIII, cioè ante 1605. Di tale svista venne ripreso, più di cinquant'anni dopo, dal Mariette.

1708 - [De Rossi] (Guida di Roma), II, 402. - Citazione dei paesaggi ad affresco in Palazzo Rospigliosi.

1723 - *Inventario del Guardaroba Mediceo.* - Guardaroba 1304: Ripete le citazioni dell'inv. 1638; ma a carte 55 aggiunge, di F.: 'Un dipinto su rame raffigurante un paesaggio con varie donne che lavano e tendono il bucato'. [Comunicaz. della Prof. Sinibaldi].

1725 - Pinaroli: (Guida di Roma). - Citazione degli affreschi Rospigliosi (II, 402).

1725 - Pancirolì: (Guida di Roma). - Citazione degli affreschi Rospigliosi (p. 142).

1742 - De Dominici: 'Vite de' pittori... Napolitani', III, p. 94-95. - Se n'è parlato nel testo.

c. 1770-80 - Onofrio Giannone: 'Ritratti e giunte sulle vite dei pittori napolitani [ediz. Morosini, 1941, p. 114]. - Nulla aggiunge al Baglione e al De Dominici.

ante 1774 - P. J. Mariette. - Nelle sue *Annotazioni all'Abecedario dell'Orlandi* [edizione del 1854-56, tomo III, p. 198] corregge l'errore della data di morte; mostra di intendere il carattere di curiosità di 'histoire naturelle' del 'cabinet' di Filippo e ne cita disegni 'fort beaux' di marine e figure nel Cabinet del Crozat.

1775. - Basan: (*Catalogo della vendita del Cabinet del Mariette*). - Ne risulta che il Mariette aveva di Filippo, nella sua raccolta di disegni: n. 460: La veduta di una torre sul mare e barche; n. 461: Due bei paesaggi con rovine; n. 462: Cinque studi di vascelli su tre fogli (p. 74). E, fra le stampe: 'Un volume in 4° en maroquin verd, contenant une suite de 20 squélettes de différents animaux, & une autre de douze Figures de Soldats & caprices, gravés avec gout & esprit à l'eau forte, par Philippe Napolitain'. - Si tratta delle incisioni trasferite più tardi dal Bartsch allo spagnolo Liano.

1778-90 - Heinecken: '*Dictionnaire* etc.'. - Afferma l'identità onomastica tra Filippo de Liano e Fil. d'Angelo.

1784 - B. Orsini: Guida... per... Perugia. - A pag. 289, in casa Angelo degli Oddi: 'Vedensi due paesi accompagnati da figurine dipinte di un gusto squisito, e ben atteggiate, che esprimono il martirio de' gloriosi Apostoli S. Pietro e S. Paolo. Sono di *Filippo de Angeli*, detto il *Napolitano*.

1794 - Zani: 'Enciclopedia metodica di Belle Arti'. - 'Ad vocem', l'artista diviene Francesco de Angelis e la morte ne è spinta al 1660-61.

1792, 1795, 1809 - Lanzi: 'Storia pittorica della Italia'. - È parola di F. prima alla scuola fiorentina (ed. 1809, I, 264), dicendone: 'lungamente a tempo di Cosimo II tenuto in corte'; e alla scuola romana (ed. 1809, II, 138): 'Operò comunemente in piccolo: le sue vedute son condotte con diligenza, e ornate di figurine, che mirabilmente vi operano: vi son di lui anco alcune battaglie'. - Per chi sappia leggere il Lanzi, l'impressione è ch'egli quasi più non conoscesse direttamente Filippo e si limitasse a parafrasare le buone fonti, da cui ricava anche la giusta collocazione storica dell'artista.

1803 e seg. - Bartsch: 'Le Peintre Graveur' (riediz. del 1920, XVI, p. 110-114). - Cataloga le incisioni di Filippo, riferendole però al madrileno Felipe Liano e dicendo che taluni lo confondono con Filippo Napoletano. La serie degli 'scheletri di animali' non è che di quindici pezzi in confronto ai venti del Cabinet del Mariette.

1808-1816 - Gori-Gandellini: 'Notizie degli intagliatori, etc.' (con

aggiunte del De Angelis). - Nel 2 volume, a p. 167, si afferma che Filippo fiorì circa l'anno 1610, che è persino troppo anticipare. Nel vol. V, a pag. 181, Filippo è detto seguace di Adriano Fiammingo, citato anche dal Lanzi (1809, I, 263) come principale rappresentante a Firenze di una prima maniera paesistica cui sarebbe seguita la nuova maniera iniziata da Filippo d'Angelo. Se è vero, come dice il Baldinucci, che Cristofano Allori (morto nel 1620) fu, nei paesaggi, seguace di Adriano, e poiché questi non è più citato fra i principali paesisti fiorentini nella lettera, qui citata, del 1618, scritta dal Card. de Medici, la cosa è importante e torna bene, sebbene fino ad oggi Adriano sia stato male identificato con Vincenzo Adriaensz e persino con Vincenzo Malò. Secondo la giusta consecuzione, Adriano dovette appartenere alla generazione di Matteo Brill e di Adriano van Nieulandt, col quale si sarebbe tentati anzi di identificarlo, sebbene non risulti ch'egli sia mai stato in Italia.

1830 - Ticozzi: 'Dizionario...', I, 55. - F. degli Angeli... fiorì avanti la metà del diciassettesimo secolo'. Dopo aver detto che per 'certo vigor di tinte e di mosse' è paragonabile soltanto a Salvator Rosa (e spostatane così la generazione) lo si dice figlio di un Cesare degli Angeli, pittore di papa Sisto V, che avrebbe lasciato in chiese e case di Napoli 'non poche e pregevoli opere'. Di tutto ciò non è traccia alcuna nella storia.

1849 - Villot: 'Notice... du Louvre' - 'Ad vocem', dà a F. gli estremi 1600-1660 traendoli, purtroppo, dallo Zani. Ma per il resto segue attentamente la traccia del Baglione. Tutto questo però, a proposito del dipinto che, com'egli stesso ricorda, era prima attribuito a Sebastiano Ricci (cui infatti appartiene). Ma vedi anche, a suo luogo, il testo di questo saggio.

1850 - Mündler: 'Essai d'une analyse critique etc.'. - È il noto commento polemico alla 'Notice' del Villot. A p. 26, per la biografia di Filippo, desume esattamente da Heinecken e dal Mariette. Cita il ritratto di Filippo di mano del Lioni fra i disegni del Louvre; che è però ripetizione antica dall'originale della Marcelliana.

1875 - Meyer: Künstlerlexicon. - La voce di Filippo, redatta dallo Schmidt, è piuttosto ampia ma generica. Ritiene esagerata, secondo l'uso barocco, la biografia del Baglione; ciò che non risponde alla 'Sachlichkeit' baglionesca. Cita un dipinto nella raccolta principesca di Baviera, più tardi trasferito a Schleissheim e che a me non è riuscito ritrovare. Utili anche le citazioni di alcune incisioni settecentesche (Baudouin, Moyreau) da dipinti attribuiti a Filippo. Quanto a quelle del Lasinio e del Campiglia dal presunto autoritratto degli Uffizi, s'è già detto nel testo perché suonino in falso.

1878-79 - Bertolotti: 'Esportazioni di oggetti di B. A. da Roma in Francia nei sec. XVI, XVII, XVIII, XIX' (in: 'Archivio storico, artistico... di Roma, 1879, p. 176). Vedi, a suo luogo, nel testo di questo saggio. E qui si soggiunga che anche altri dipinti di quelle 'otto casse' erano di pittori già morti; le aggiunte di disegni, incisioni, medaglie antiche, varie cosette di bronzo, potrebbero poi suggerire la provenienza dalla liquidazione del Museo di Filippo.

1886 - Bertolotti: 'Artisti francesi in Roma', p. 101. - Ripubblica il documento precedente.

1886 - *'Catalogo della Galleria... Corsini in Firenze'* (di U. Medici), p. 39 'n. 137. Lagno (di) Filippo. - Piccolo Paese. - Rame al. m. 0,19, lar. m. 0,23 — n. 139. Lagno (di) Filippo. - Piccolo Paese. - Rame

al. m. 0,19, lar. m. 0,23. - Dietro a detto quadro vedesi scritto a penna; *per mano di Filippo de Liano.*

1907 - THIEME u. BECKER: Künstlerlexicon. Vol. I, p. 494-95. - Voce succinta e generica. Errati i termini 1619-21 per il granducato di Cosimo II.

1910 - W. ROLFS: 'Geschichte der Malerei Neapels'; p. 313-314 nota. - Vedine l'analisi nel testo.

1922 - P. KRISTELLER: 'Kupferstich u. Holzschnitt in 4 Jahrhunderten'; p. 419. - Vedi nel testo.

1928 - R. LONGHI: 'Precisioni nella Gall. Borghese'. - Allusione, che oggi non riconfermo, a F. per il n. 535.

1932 - A. STIX u. L. FROHLICH BUM: 'Zeichnungen der Albertina', III, p. 59. - I disegni con l'ascrizione tradizionale a Filippo recano i n. 510-515. La didascalia dà per F. i termini: fine del XVI secolo - m. 1640.

1935 - R. BUSCAROLI: 'La pittura di paesaggio in Italia', p. 85, 277-78, 291, 331. - Esaminato nel testo.

1940 - S. ORTOLANI: 'F. N., fondatore del paesismo partenopeo'. In 'Corriere di Napoli', 7 Sett. 1940. - Esaminato nel testo.

1947 - D. MAHON: 'Studies in Seicento Art and Theory'. - A pag. 293, citando la vita 'di Filippo...' del Mancini, che un più tardo postillatore pretendeva riferire al Lauri, osserva che si tratta invece di Filippo Napoletano.

1951 - R. LONGHI: 'Volti della Roma caravaggesca'. In 'Paragone', 21, p. 38. - Vi si dà una breve caratterizzazione di Filippo e si riproduce il ritratto fattone del Lioni, oggi alla Marucelliana.

1952 - A. PROTA-GIURLEO: 'I pittori Montemurresi', Napoli, 1952. - Esaminato nel testo.

1954 - F. ZERI: 'Catalogo della Galleria Spada', p. 119-120. - Rifiuta, per i paesaggi n. 221-222, l'ascrizione a Filippo di cui si era servito il Buscaroli per altre ingiustificabili attribuzioni.

1956 - R. CAUSA: 'Francois Nomé' in 'Paragone', 75. - Alcune significanti citazioni di F. a p. 38, 39, 40.

1956 - R. LONGHI: 'Un collezionista di pittura napoletana nella Firenze del '600'. In 'Paragone', 79. - Per i quadri di F. nella collezione Del Rosso.

1956 - C. MALTESE: 'A proposito dello «Sposalizio» della Galleria Corsini'. In 'Boll. d'Arte', 1956, p. 340-43. Vedi nel testo.

POSTILLA - Questo studio lascia ad altra occasione l'esame completo delle incisioni di Filippo Napoletano, non tutte facilmente reperibili. L'Ortolani, nell'articolo del 1940, informa che G. Gabrieli, noto per il suo buon saggio sul Faber, datasse verso il 1620 le incisioni di 'scheletri d'animali' da Filippo dedicate appunto al Faber; qui nel testo sono già date le ragioni che le fanno supporre piuttosto del primo tempo romano dell'artista, tra il 1614 e il '18.

La omissione degli eventuali rapporti di Filippo sia col Tassi che coi paesisti bolognesi è in parte voluta, perchè avesse più spicco il legame, ben più determinante, con la tradizione elsheimeriana del primo decennio: una cultura per essenza distinta da quella dei bolognesi e loro affini, come è provato dallo sbocco 'europeo' che ne è tanto diverso quanto il Poussin è diverso dal Rembrandt.

*Altri inediti carracceschi agli Uffizi.*

Che fra l'enorme materiale in che consistono le Gallerie fiorentine si conservi ancora qualche vivace scampolo punto o poco conosciuto di pittura carraccesca, oltre la tavola che 'Paragone' ha già ospitato (n. 85), sarebbe supposizione, chi l'avesse fatta, più che ragionevole.

In una delle salette degli emiliani è ora esposto, riferito a Niccolò dell'Abate, un ritratto di giovinotto col berretto in capo /*tavola* 39ª/, la cui attribuzione tradizionale al Parmigianino è mantenuta, se non erriamo, negli elenchi del Berenson. È però un Annibale schiettissimo e di primo pelo, dei tempi della 'Macelleria', quando il bolognese si muove ancora in un àmbito solamente locale: il ritratto, infatti, potrebbe esser nato, poco diverso, anche nella Parma di cinquant'anni prima. Senonchè, i lustri grassi e veloci che lumeggiano il viso e gli danno rilievo ad un tempo — tratti, codesti, che venivano dalle parti più moderne della 'maniera' stessa del Mazzola — sono già ispessiti secondo l'impasto caratterizzante, 'borghese' del Passerotti; che tecnicamente ne è dunque il precedente immediato. Se questa è la cultura di Annibale sul 1583-84, le possibilità di scatto personale sono da ricercarsi nella giustezza con cui si giustappone il tono dei capelli alla fronte bianchissima, del collare alla giubba di pannina bigia. Sulla piazzatura luminosa del viso pochi segni ratti e delicati accennano a una peluria poco più che incipiente, né valgono a turbare il fondamentale contrasto pittoresco; contrasto di tale candore e intensità da anticipare il migliore Guercino.

Un ritrattino su tela /*tavola* 39ᵇ/, forse sforbiciato da una composizione sacra di non grandi dimensioni, può vedersi nella saletta riservata alla raccolta di ritratti di piccolo e minimo formato che fu già cara ai granduchi e che meriterebbe, anche oggi, un puntuale riordino. Attribuito ad Annibale negli inventari, è esposto senza cartellino come gli altri esemplari, in più d'un caso eccellenti. Il frammento va a porsi nel colmo temporale in cui il Longhi ha inteso radunare in un unico episodio di crescenza curiosa e sperimentale, sul 1584, le sortite più liberamente pittoriche del giovane Annibale. La struttura formalmente manierosa del ritratto precedente qui vien dissolta nel suo farsi dalla condotta alla veneta, tra tintorettesca e bassanesca (si confronti col pastore

*Altri inediti carracceschi agli Uffizi*

inginocchiato a sinistra dell'"Adorazione dei pastori' di Tivoli).

Ma l'aggiunta di maggiore significato ci pare spetti ad Agostino, cui andrà riconosciuta questa tavoletta (cm. 31.5 × 22) con lo 'Sposalizio di Santa Caterina' /*tavola* 40/, concessa molti anni fa dagli Uffizi, dov'era inventariata senza riferimento preciso, in deposito a una piccola chiesa di Signa. È il medesimo tema che l'artista aveva trattato a Parma; ma non vi troveremo il rigore (e l'intimità) controriformista di quella prima redazione. Il soggetto, illeggiadrito da una corte di angeli musicanti, assume un timbro che dà già sul bucolico; e può ritenersi uno dei primissimi saggi della trasformazione classicista, determinante per il gusto fino al Poussin, di cui Agostino fu l'iniziatore anche prima di fissarsi a Roma, in quello che fu il suo vero momento di genio. La floridezza del viso profilato della Santa è la medesima della adultera del quadro Sampieri, e sarà caratteristica del pittore, che vi insiste anche qui in più d'uno degli angeli. Che si tratti d'una desunzione da gemme antiche è provato da un foglio dell'Albertina, alla mostra (n. 80) giustamente restituito ad Agostino, dove il motivo, sebbene in fase di studio, vien ripetuto con acribia quasi ossessiva.

*Mina Gregori*

## *APPUNTI*

*La riapertura della Alte Pinakothek di Monaco.*

Dopo diciotto anni trascorsi dentro casse e ricoveri bellici, dal 7 giugno scorso i quadri della Alte Pinakothek sono di nuovo visibili nella loro vecchia sede, costruita fra il 1826 ed il 1836 dall'architetto monachese Leo von Klenze quale parte del grandioso complesso urbanistico-monumentale voluto da Ludovico I di Baviera, e che i sessantasei massicci bombardamenti subiti dalla città fra il 1941 ed il 1945 hanno in parte polverizzato, in parte ridotto a ruderi, il cui sapore risulta curiosamente 'archeologico', anche se il passato di cui sono testimonianza è di epoca assai recente. Annientata la Nuova Pinacoteca, a due passi dai resti della Glittoteca, della Nuova Galleria, e a quelli, orrendamente monchi, della Basilica di San Bonifacio, si stagliano, ironicamente illesi vicino a prati di sterpaglie e calcinacci, i due ignobili scatoloni in pietra e cemento della sede del Partito Nazista; fra tanto squallore, la soluzione adottata per riattare ciò che restava della Alte Pinakothek non è certo tale da alleviare l'ondata di cupa tristezza che assale schiacciante il visitatore.

*La Alte Pinakothek di Monaco*

Il senso di provvisorietà e di estrema miseria che emana dai vasti tratti ricostruiti in quello che era il fianco della Pinacoteca e che oggi funge da facciata, non è che il preambolo della tetraggine arida e sinistra che scaturisce dall'enorme, disadorno, freddissimo nuovo atrio, e dalle due lunghissime scalinate; tutto un insieme cui avrebbe certamente arriso il favore di un Marteen van Heemskerck e degli altri fanatici ricercatori dello spolpato cadavere della Roma Imperiale, ma che per contro richiede, in chi vi si avventura, un notevole sforzo di volontà. Soltanto l'eccezionale livello qualitativo delle Collezioni riesce a far dileguare questa opprimente 'Stimmung'; anche perché la totale e irrecuperabile perdita di tutto il piano di esposizione ha consentito di ricostruirne le sale con criteri modernissimi, senza tener conto della vecchia e pesante decorazione ottocentesca, che in altre Pinacoteche europee sconvolte dalla guerra (Brera, National Gallery di Londra) era rimasta in misura troppo cospicua perché i ricostruttori potessero eliminarla nell'opera di rifacimento.

C'è da rallegrarsi che tutti i dipinti siano usciti in condizioni praticamente illese dalle tristi vicende degli ultimi decenni; e che gli attuali riordinatori, resistendo alle facili lusinghe delle selezioni cosidette 'didattiche' abbiano eliminato soltanto pochissimi pezzi fra quelli esposti prima della guerra (ma alcuni di essi, citati anche nel nuovo Catalogo, saranno visibili in un secondo tempo). D'altro canto, lo spazio ottenuto con la soppressione delle 'Logge', annientate dai bombardamenti e dagli incendi, ha consentito di presentare anche opere che erano state inviate in Gallerie succursali (ad esempio la seconda delle 'Storie di Ercole' dell'Orbetto), e pochi ma sceltissimi depositi, fra cui eccelle la pala eseguita da Giambattista Tiepolo per Nymphenburg; mentre alcuni notevoli acquisti, effettuati poco prima della guerra o in questi ultimi anni, pervengono a colmare, almeno in parte, la grave lacuna prodotta dalla sciocca vendita di un capolavoro come il 'Bindo Altoviti' di Raffaello.

Accanto alle tre eccezionali 'Storie Evangeliche' di Giotto, un accrescimento importante è costituito dalla 'Morte del Cavaliere di Celano' e dalla 'Prova del fuoco davanti al Sultano', che sino al 1940 erano nella Collezione del Conte Ingeheim nell'Alta Slesia, e che fanno parte della serie di compassi, divisa fra l'Accademia di Firenze ed il Museo di Berlino, eseguita da Taddeo Gaddi per gli armadi della sagrestia di Santa Croce a Firenze.

Altro notevole acquisto del primo Trecento fiorentino è il 'Santo Vescovo', entrato in Pinacoteca nel 1942 ed esposto come 'Florentinisch um 1360' /*tav. 41*/. La rarissima iconografia della tavola (così rara che non la si trova elencata neppure nel recente volume del Kaftal) va con ogni probabilità interpretata in favore di San Biagio, come parrebbe indicare il cardellino posato sulla mano del Santo Vescovo, forse allusivo

*La Alte Pinakothek di Monaco*

all'episodio degli uccelli da cui ricevette nutrimento quando, nel corso di una persecuzione, si era ritirato in una caverna. Circa il suo autore, esso va con certezza identificato in Bernardo Daddi (aiutato magari da un allievo) una volta ammesso, come indicano tutti i dati di stile e tutti i dati esterni (non ultimo la decurtazione subìta in alto), che la tavola fa parte di quel polittico, già ravvisato dall'Offner che l'ha collocato sotto l'insegna di un 'Close following of Daddi' (Corpus, Sect. III, vol. 4, pag. 11 e passim), e che comprende, ai lati della 'Madonna del Magnificat' della Pinacoteca Vaticana, il 'San Giovanni Evangelista' del Museo Bandini di Fiesole e la 'Santa Caterina d'Alessandria' già nella Collezione Serristori di Firenze.

Fra gli altri dipinti fiorentini del Trecento, sorprende di vedere le due tavole di Nardo di Cione ancora esposte come Spinello Aretino, o il 'Redentore' della cerchia di Nicolò di Pietro Gerini ancora presentato come anonimo, benché l'esatta paternità sia stata, in ambedue i casi, già suggerita dalla critica da diversi decenni. Anche sorprende il vedere un autentico capolavoro del Trecento Senese, come è la straordinaria tavoletta dell''Assunta' (WAF671) avvilito da un riferimento, davvero iniquo, all'insignificante Gualtieri di Giovanni. Non è difficile scoprire la fonte di tale disavvertenza nel recente volume del Prof. Cesare Brandi sui *Quattrocentisti Senesi*, dove (tav. 32), con una certa verosimiglianza, è restituita a Gualtieri di Giovanni la debole derivazione che della tavoletta di Monaco esiste nei Musei di Berlino; senonché nel suddetto volume la derivazione è scambiata e fusa con il prototipo, sia nella didascalia all'illustrazione, sia (pag. 250, n. 32) nel commento del testo, dove è riportata per esteso la bibliografia del dipinto monachese, unendola ad un esame stilistico che non può spettare che al più tardo quadretto di Berlino. Bastano due particolari dell'incantevole pannello */tavole* 42, 43/ a provarne la sottilissima qualità, e l'appartenenza alla più pura corrente martiniana, verso il 1340, in un territorio non distante dal cosidetto Barna; un ulteriore passo in avanti potrà anche farsi ammettendo che il gruppo cui spetta la mirabile e cesellatissima tempera è lo stesso recentemente studiato dai professori Offner e Meiss raggruppando con qualche variante lo 'Sposalizio di Santa Caterina' nel Museo di Boston, la 'Santa Agnese' di Worcester, il n. 1142 di Berlino, la Madonna del Museo di Houston, e altre cose, fra cui la splendida 'Crocefissione e Pietà' dell'Ashmolean di Oxford, dalla quale l'anonimo dovrebbe assumere la designazione provvisoria, ma che il Prof. Meiss ha erroneamente indicato come esistente nel Fitzwilliam Museum di Cambridge.

Fra i Quattrocentisti fiorentini, la grande notorietà toccata al Masolino e ai due Filippo Lippi ha sinora posto nell'ombra il 'Ritratto virile' n. 658, opera ben degna del nome di Domenico Veneziano, proposto dal Longhi ('Paragone', 35, novembre 1952, pag. 33, nota 11): il per-

*La Alte Pinakothek di Monaco*

fetto squadro geometrico del colletto e del mazzocchio, l'accordo di nero, grigio-perla e rosso-rubino, l'impasto in pura terretta verde del modellato del viso, fanno pensare ad una datazione assai alta, forse intorno al 1435-1440; mentre l'effetto della manica di broccato, grondante di una luce quasi vaneyckiana, contro l'azzurro del cielo, ha un che di stupendamente libero e grandioso, come di un Piero della Francesca 'ante litteram'. Fra i minori fiorentini, la lunetta n. 646, così cambiata dalla pulitura rispetto all'edizione che ne pubblicò il van Marle riferendola a Bartolomeo di Giovanni (XIII, 250, fig. 172) è indubbiamente del Maestro della Natività di Castello, e di un momento assai prossimo al n. 1657A del Louvre; mentre la finissima 'Annunciazione' n. 645, riferita ad un anonimo lippesco, tocca al misterioso Maestro delle tavole Barberini, come è stato già avanzato in altra sede ('Bollettino d'Arte', 1953, pag. 131, e pag. 129, fig. 7). Da respingere assolutamente è il nome di Neri di Bicci per il 'Martirio di San Sebastiano', attualmente non esposto, che il Berenson ha da tempo e con più verosimiglianza elencato come di Jacopo del Sellajo (Indici del 1936, pag. 453). Anche poco convincente è la designazione fiorentina per un'opericciola come il 'Crocefisso' n. 9961, entrato in Pinacoteca nel 1934, e che interpreta una composizione tipicamente umbra e perugina (Fiorenzo di Lorenzo, Pinturicchio) secondo modi di eco signorellesca, quale poteva verificarsi ad Arezzo. Una bella sorpresa sono invece i due 'Episodi del Battista' di Giovanni di Paolo, già nel Landesmuseum di Münster, e che fanno serie con gli analoghi soggetti a Chicago, nella Collezione Lehman, e altrove.

Per le opere del Quattrocento delle Scuole del Nord-Italia, le quattro 'Storie di Sant'Agostino' esposte come cosa Veronese verso il 1380 sono invece umbre e del 1409, come avrò occasione di dire in questa stessa rivista; fra i nuovi acquisti è da sottolineare la fine tavoletta che già fece parte della Collezione di A. L. Mayer, e che il Longhi ha poco fa pubblicata come del seguito di Michelino di Besozzo intorno al 1440 ('Paragone', 87, marzo 1957, pag. 47). Il Catalogo della Alte Pinakothek la presenta come di Cristoforo Moretti, su suggerimento, credo, del Degenhart /tavola 44 *a*/; trattandosi della valva di un dittico, come indicano anche le tracce delle cerniere sul bordo sinistro della cornice, sarà utile avvertire, per una sua più esatta definizione, che il pannello compagno (cm. 41 × 30,5) si trovava sino al 1945 nel Castello di Konopist, donde passò poi nei depositi del Museo Nazionale di Praga /tavola 44 *b*/. Di un altro, recentissimo acquisto, il 'Ritratto di Giovanni Corvino, figlio del re Mattia', la sola cosa che può dirsi è che non è Ferrarese, né tantomeno di Baldassarre d'Este, come vorrebbe l'attuale catalogazione; anzi, non si vede come riferire ad un pittore italiano un'opera come questa, che tutto indica essere un prodotto nordico, e di un artista di grande levatura, che verso il 1486 riusciva a fondere il modulo della ritrattistica fiamminga, alla van der Weyden, con un che di 'danubiano',

*La Alte Pinakothek di Monaco*

di sapore arcaico e ancora imperfettamente definito. A Baldassarre d'Este è anche riferito il famoso 'Ritratto della Famiglia Sacrati', sebbene sia stato già correttamente restituito ad Antonio da Crevalcore (Coletti, Longhi), come hanno confermato certe novità recentemente riapparse di questo raro maestro, sul quale sarà bene ritornare in un altro momento. Di un altro ferrarese, il mitico o semimitico Ercole Grandi, si legge il nome in calce al frammento, un tempo famosissimo, di 'San Michele Arcangelo', che reca le false iniziali di Raffaello; malgrado i guasti e le ridipinture, il senso non è quello né del Grandi, da quanto almeno risulta dalle ultime ricerche del Longhi, né tantomeno di un altro prestanome di regione emiliana, Timoteo Viti, cui lo vorrebbe dare il Berenson (Indici del 1936, pag. 513); piuttosto saranno da esaminare i rapporti di questo devastato frammento con l'opera di un altro classicista ferrarese-emiliano, e cioè Nicolò de Pisis, con il quale certi confronti (Pala Giraldoni a Worcester, del 1520) sembrano sin d'ora risolversi in senso positivo.

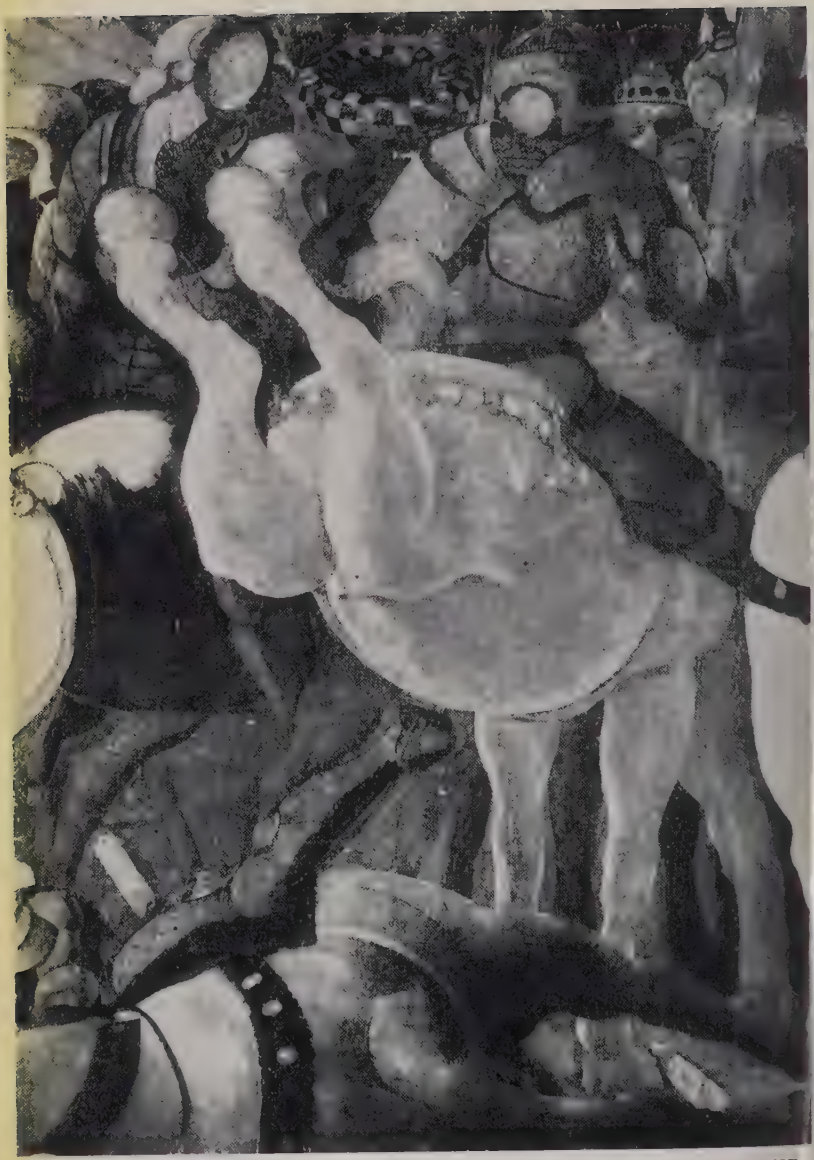
Il 'Ritratto di Prelato' */tavola 5/* esposto sotto il nome di Sebastiano del Piombo, non è neppure veneziano, e del resto il Berenson l'ha già spostato verso l'Italia Centrale, elencandolo, sia pur con dubbio, al nome di Giulio Romano (Indici del 1936, pag. 224); il taglio della fronte e degli occhi, la fattura stentata, e la gamma cromatica rivelano però, anche nell'attuale stato cosparso di rozzi ritocchi, la mano di Giuliano Bugiardini (cfr. con il Ritratto di Michelangelo e con la 'Gentildonna' della Galleria Nazionale di Washington, Coll. Kress); e non si vede perché allo stesso Bugiardini, di cui costituisce una fra le cose più caratteristiche, non debba tornare la 'Madonna' n. 8886, catalogata come del Franciabigio, sebbene sia composta di brani che rasentano la sovrapponibilità con i numeri fondamentali di Giuliano. E infine, non sarà inutile insistere sulla restituzione a Raffaello del piccolo ma straordinario 'Ritratto virile' che passa per 'Umbro verso il 1505', e che il Dott. Volpe ha acutamente commentato ('Paragone', 75, marzo 1956, pag. 3); se è vero, come si afferma, che la scritta col nome del Sanzio è autentica, perché mai volerla leggerla come indicazione del soggetto, e non come firma? Tanto più che è ben difficile pretendere una così esatta corrispondenza fra livello qualitativo, di grado eccelso, e caratteri raffaelleschi in un qualsivoglia pittore che non sia il Sanzio, e proprio di persona, senza il minimo intervento di aiuti e collaboratori.

*Federico Zeri*

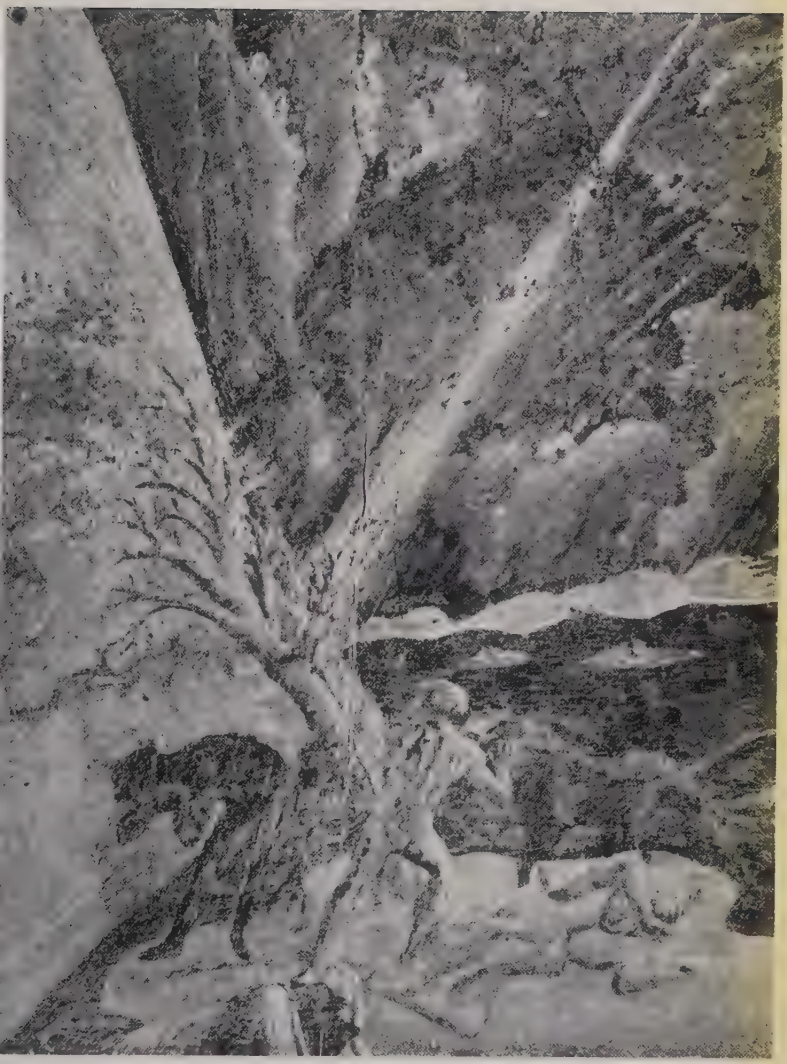
*Redattore responsabile:* ANNA BANTI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (XII-1957)
*Autorizz. Tribunale Firenze n. 156 del 28.1.1950* *Sped. in abb. post. gruppo IV*

1 a - *P. Uccello: 'Lamia' (da 'La creazione degli animali')*

1 b - *P. Uccello: 'Camaleonte' (da 'La creazione degli animali') già nel Chiostro Verde*



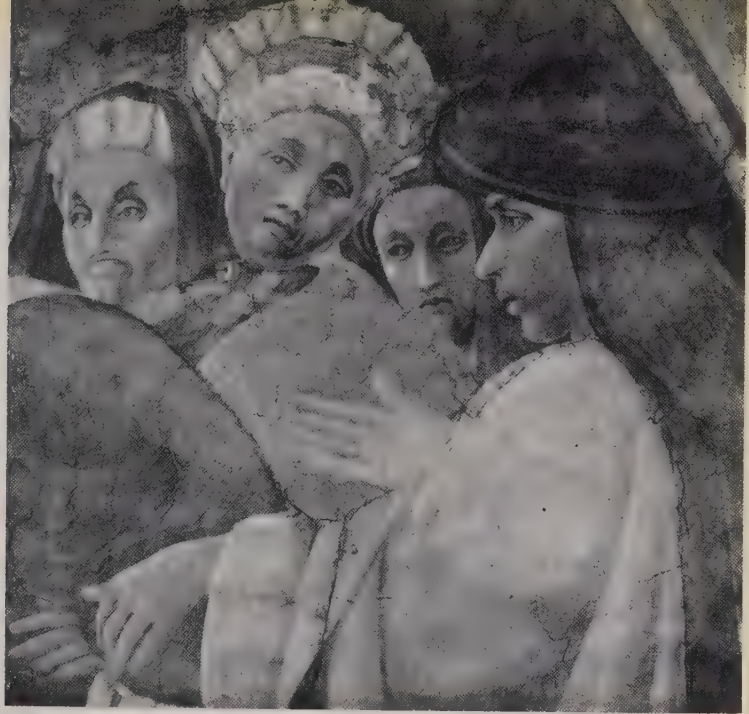
2 - P. Uccello: 'Cavallo scalmatico' (da 'La battaglia di San Romano') Firenze, Uffizi



3 - P. Uccello: 'Il fulmine' (dal 'Diluvio') già nel Chiostro Verde

*4 a - P. Uccello: 'Turbine' (dal 'San Giorgio')* *Vienna, coll. Lanckoronski*

*4 b - P. Uccello: 'San Giovanni in Patmos' (dalla predella di Quarata)*



5 a - *P. Uccello: 'Signa physiognomonica'* *Prato, Duomo*

5 b - *P. Uccello: 'Femina scapilliata'* *Prato, Duomo, Cappella dell'Assunta*

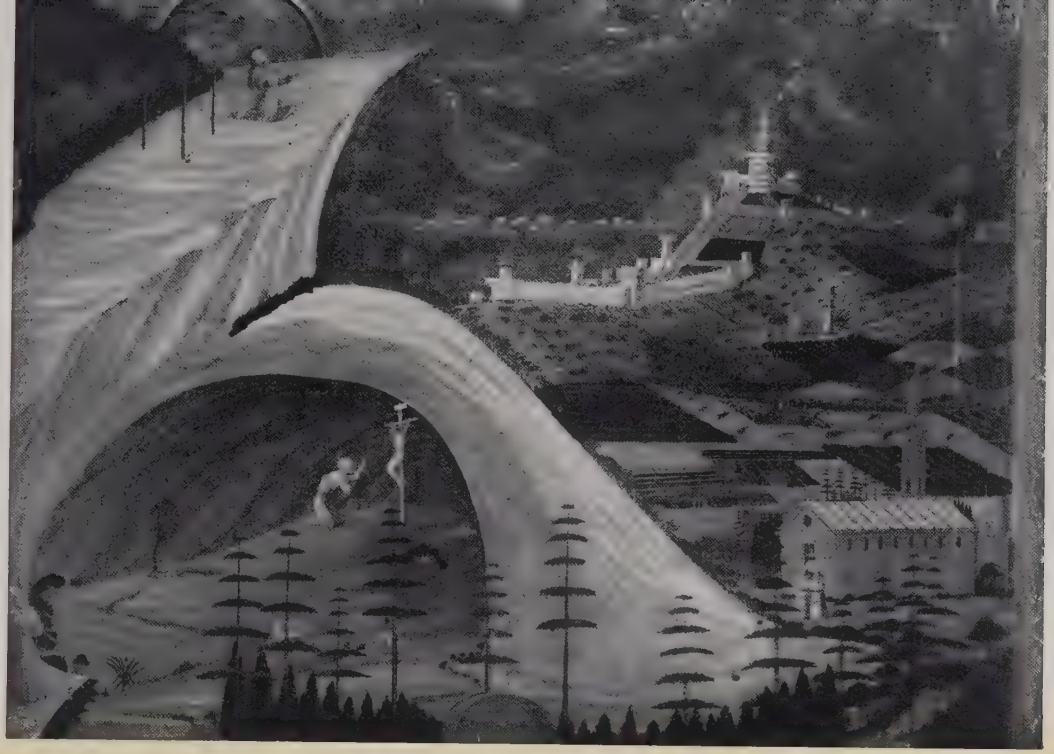
6a - P. Uccello: 'Due nani' (da 'La presentazione della Vergine al Tempio')

6b - P. Uccello: 'Nembrot' (dal 'Diluvio') già nel Chiostro Verde

7 a - *P. Uccello: 'Mazzocchio della femmina su una bufola'* *(dal 'Diluvio')*

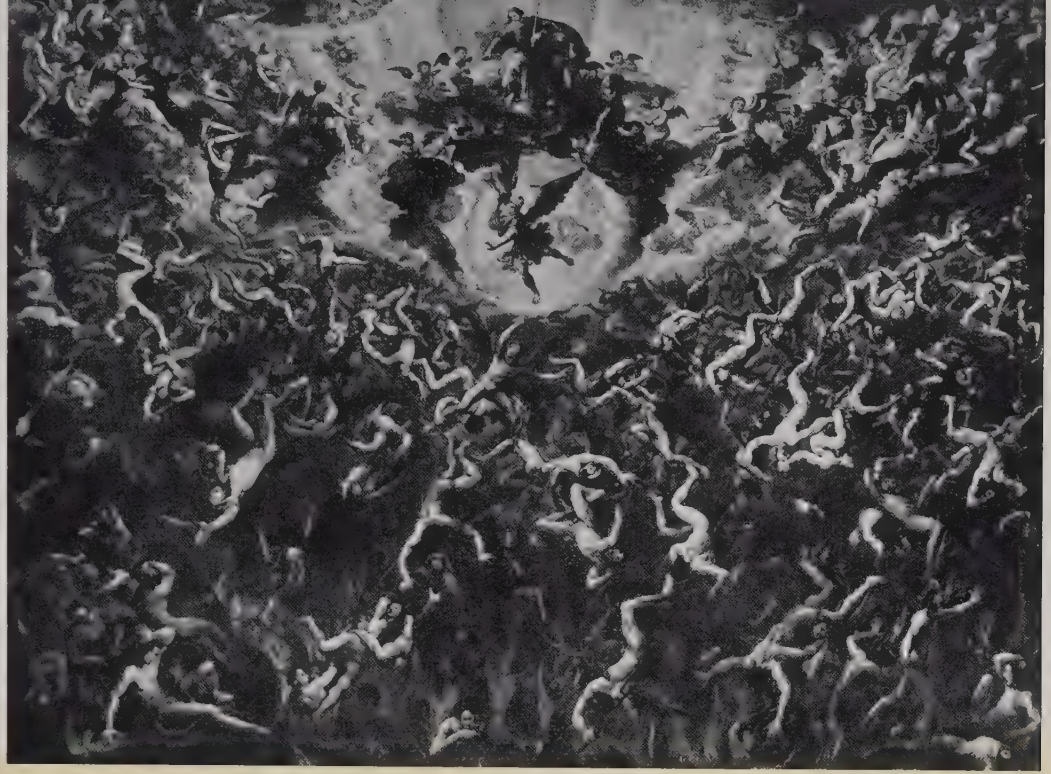
7 b - *P. Uccello: 'Il corno di Nembrot?'* *(dal 'Diluvio')* *già nel Chiostro Verde*

*8 - P. Uccello: 'Omo... quasi venenoso' (dal 'Diluvio')* *già nel Chiostro Verde*



*9 - P. Uccello: 'Aquilonis adversitas, austri prosperitas, civitas caelestis etc.'* *(dal 'De oculo morali')*

10 - P. Uccello. 'D[illegible]' — *Firenze, Galleria dell'Accademia*



*11 - 'Filippo Napoletano': 'Dies-Irae'* *già a Napoli, coll. privata*

12 - *'Filippo Napoletano': 'Dies Irae' (particolare)*

*13 - 'Filippo Napoletano': 'Crocefissione'* *già a Roma, coll. Sili*

*12 - 'Filippo Napoletano': 'Dies Irae' (particolare)*

*13 - 'Filippo Napoletano': 'Crocefissione'* *già a Roma, coll. Sili*

*14 - 'Filippo Napoletano' : 'Paradiso'* *già a Napoli, coll. privata*

15 - *'Filippo Napoletano': 'Le anime del Purgatorio'* *già a Napoli, coll. privata*

18 - 'Filippo Napoletano'. Gloria del Paradiso

*Roma, coll. privata*

*19 - 'Filippo Napoletano': particolare del 'Paradiso'*

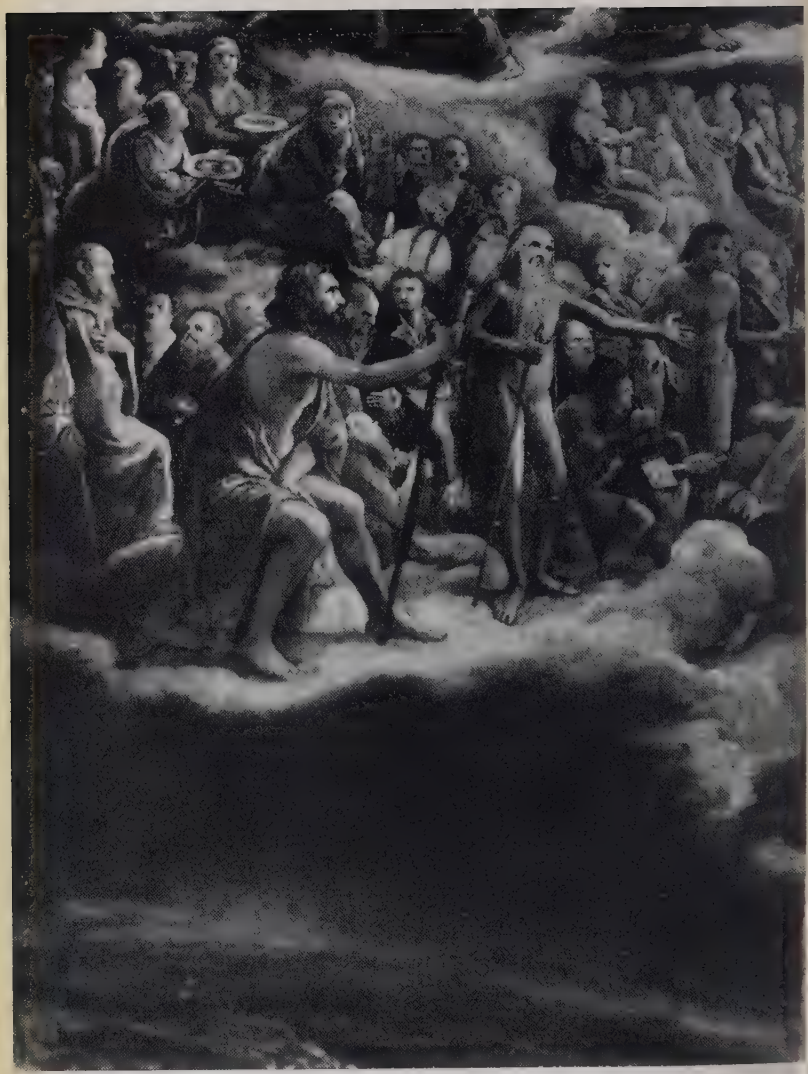
20 - 'Filippo Napolelano': 'Santi e profeti' (particolare)

*21 - A. Elsheimer: studi di figure*

*Francoforte, Ist. Staedel*

22 - Filippo Napoletano : Santi [illegible]

*23 - 'Filippo Napoletano': 'Sante e Santi' (particolare)*



*24 - 'Filippo Napoletano': 'Santi' (particolare)*

*25 - 'Filippo Napoletano': paesaggio della 'Gloria' (particolare)*

26 - [illegible] *La folla [illegible] del trionfo di Costantino* (partic.) *Firenze, racc. Longhi*

*27 - 'Filippo Napoletano': 'Il trionfo di Costantino'* *Firenze, racc. Longhi*

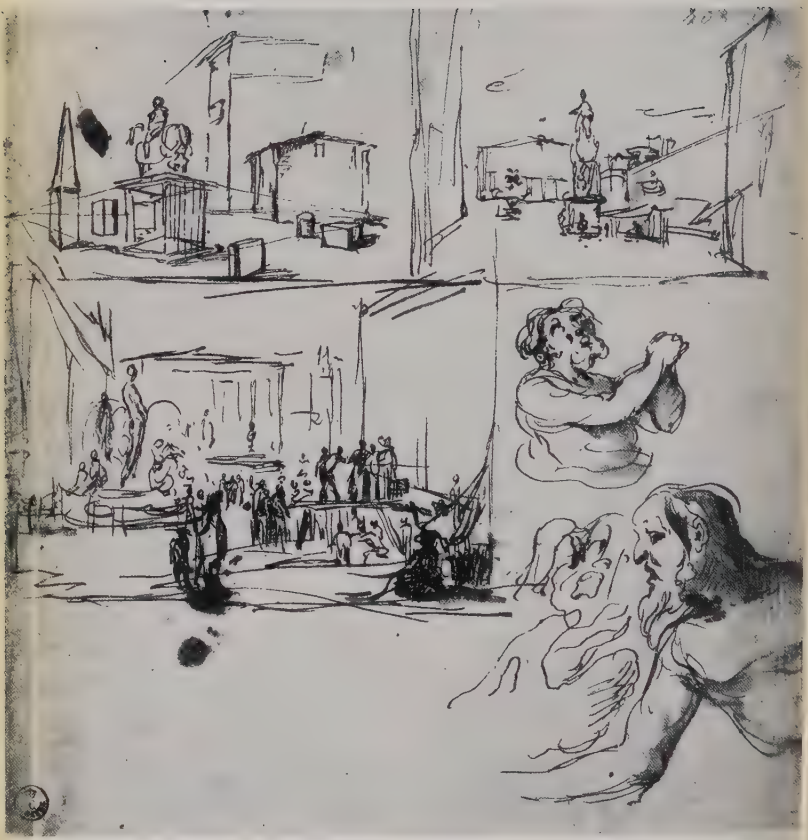
26 - 'Gruppo Napoletano': La folla [illegible] trionfo di Costantino' (partic.) *Firenze, racc. Longhi*

*27 - 'Filippo Napoletano': 'Il trionfo di Costantino'* *Firenze, racc. Longhi*

28 - *Filippo Napoletano* - *Adorazione dei Magi*

*Lucca, racc. privata*

29 - 'Filippo Napoletano': 'Paesaggi di memoria' (disegno) Firenze, Gab. degli Uffizi



*30 - 'Filippo Napoletano': 'Appunti fiorentini' (disegno)* *Firenze, Gab. degli Uffizi*

*31 - 'Filippo Napoletano': 'Cascinale' (disegno)* *Firenze, Gab. degli Uffizi*

... - 'Filippo Napoletano': 'Casa rustica' (disegno) Firenze, Gab. degli Uffizi

*33 - 'Filippo Napoletano': 'Fienile' (disegno)*

*Firenze, Gab. degli Uffizi*

34 - Filippo Napoletano: Rocche (disegno) Firenze, Gab. degli Uffizi

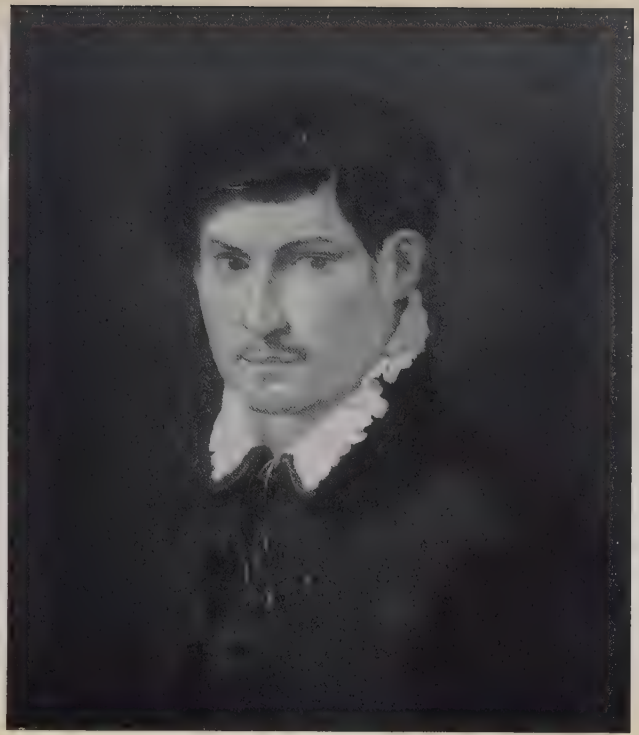
35 - *'Filippo Napoletano': 'Valletta toscana' (disegno)* *Firenze, Gab. degli Uffizi*

*36 - C. Poelenburgh: 'Cascate di Tivoli'* *Augsburg, Museo*

*37 - 'Filippo Napoletano': 'Martirio di San Gennaro'*

*Besançon, Museo*

58 - 'Filippo Napoletano': 'Caduta di Simon Mago' — *Napoli, coll. Matarazzo*



*39* a - *Annibale Carracci: 'Ritratto di giovane'* *Firenze, Uffizi*

*39* b - *Annibale Carracci: 'Ritratto'* *Firenze, Uffizi*

*40 - Agostino Carracci: 'Sposalizio di Santa Caterina'* *Firenze, Uffizi*

*41 - B. Daddi: 'San Biagio' (?)* *Monaco, Pinacoteca*

*42 - 'Maestro della Crocefissione dell'Ashmolean': 'Assunzione' (partic.)  Monaco, Pinacoteca*

*43 - 'Maestro della Crocefissione dell'Ashmolean': 'Assunzione' (partic.) Monaco, Pinacoteca*

*44 - Scuola Lombarda c. 1440: 'Madonna e Santi'; 'Crocefissione'*

*Monaco e Praga, Gallerie*

# INDICI
*di*
# PARAGONE

1957
ARTE

## INDICE DEGLI AUTORI

*(Le lettere fra parentesi dopo i titoli degli scritti indicano: (a) i saggi; (b) i contributi all'antologia degli artisti; (c) gli appunti varî sui libri, mostre, ecc. Le citazioni in parentesi quadra si riferiscono ai brani riportati nell'antologia dei critici. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista, il tondo la pagina).*

*ARCANGELI, Francesco*: Una situazione non improbabile; **85**, 3-45 (*a*).
*BACCI, Mina*: I dipinti di Casa Vasari ad Arezzo; **91**, 52-55 (*c*).
[*BARONI, Costantino*: Un ricordo autobiografico; **87**, 30-34.
— Da 'Scultura Gotica Lombarda', Milano 1944; **87**, 34-36.
— Da 'Dal Bramante al Richini', Milano 1941; **87**, 36-42].
*BÉGUIN, Sylvie*: La Vierge au baldaquin; **93**, 59-63 (*b*).
*BOLOGNA, Ferdinando*: Ritrovamento di due tele del Correggio; **91**, 9-25 (*a*).
— Una Madonna lombarda del Quattrocento; **93**, 3-11 (*a*).
*CIPRIANI, Renata*: Giovanni da Vaprio; **87**, 47-53 (*b*).
*CORBARA, Antonio*: 'Un'incredulità di San Tommaso' di Michele Manzoni; **89**, 45-47 (*b*).
*CREMONA, Italo*: 'Acetilene'; **91**, 57-64 (*c*).
*DELL'ACQUA, Gian Alberto*: L''Adultera' del Tintoretto a Milano; **87**, 62-65 (*b*).
*FALDI, Italo*: Ercole Ferrata: un bozzetto della pala di Santa Emerenziana; **87**, 69-72 (*c*).
*GREGORI, Mina*: Altobello e G. Francesco Bembo; **93**, 16-40 (*a*).
— Una segnalazione per Annibale Carracci; **85**, 99-102 (*b*).
— Un nuovo Battistello; **85**, 105-108 (*b*).

— A proposito dei De Veris; **87**, 43-45 (*b*).
— Altri inediti carracceschi agli Uffizi; **95**, 63-64 (*b*).
*GRISERI, Andreina*: Perino, Machuca, Campaña; **87**, 13-21 (*a*).
— 'Itinerari Juvarriani'; **93**, 40-59 (*a*).
*GUTTUSO, Renato*: Del realismo, del presente e d'altro; **85**, 63-74 (*a*).
*IVANOFF, Nicola*: Il problema di Paolo Pagani; **89**, 52-55 (*c*).
*JAFFÉ, Michael*: Carracci frescoes in Palazzo Sampieri-Talon; **85**, 108 (*c*).
*LONGHI, Roberto*: Una cornice per Bonifacio Bembo; **87**, 3-13 (*a*).
— Annibale, 1584?; **89**, 33-42 (*a*).
— Michele Manzoni caravaggesco di periferia; **89**, 42-45 (*a*).
— Una traccia per Filippo Napoletano; **95**, 33-62 (*a*).
— Due dipinti del Battistello; **85**, 102-104 (*b*).
— Per il polittico lombardo di Castel Sant'Angelo; **87**, 45-47 (*b*).
— Un 'San Sebastiano' di Antonio Campi; **87**, 66-67 (*b*).
— Un ritratto del Cavagna; **87**, 67-68 (*b*).
— Una 'Tortura di Cristo' del Morazzone; **87**, 68 (*b*).
— Guariento: Un'opera difficile; **91**, 37-40 (*b*).
— Editoriale: Per una mostra storica degli 'estrattisti', **91**, 3-8.
*MAZZINI, Franco*: Aggiunte al Bergognone; **87**, 59-62 (*b*).
*NAVA CELLINI, Antonia*: Per un busto dell'Algardi a Spoleto; **87**, 21-29 (*a*).
— La scultura alla Mostra del Seicento europeo; **89**, 64-70 (*c*).
*PARRONCHI, Alessandro*: Il futurista in incognito Mario Nannini; **85**, 87-99 (*a*).
— Le fonti di Paolo Uccello: I 'Perspettivi passati', I°; **89**, 3-32 (*a*).
— Le fonti di Paolo Uccello: 'I filosofi', II°; **95**, 3-33 (*a*).
*PILO, Giuseppe Maria*: Per la datazione di tre ritratti di Alessandro Longhi; **91**, 45-52 (*b*).
*SANMINIATELLI, Donato*: Foschi e non Toschi; **91**, 55-57 (*c*).
*TESTORI, Giovanni*: Realtà e natura; **85**, 45-62 (*a*).
— Un 'San Sebastiano' del Foppa; **87**, 56-59 (*b*).
*TOESCA, Ilaria*: Un disegno del Tibaldi; **87**, 65-66 (*b*).
— Pomarancio a Palazzo Crescenzi; **91**, 41-45 (*b*).
*VOLPE, Carlo*: Antefatti bolognesi ed inizi di Giuseppe Maria Crespi; **91**, 25-37 (*a*).
*VOLTINI, Franco*: Tre tavolette da soffitto di Bonifacio Bembo; **87**, 54-56 (*b*).

*VOSS, Hermann*: La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma; **89**, 56-64 (*c*).
*ZERI, Federico*: Due appunti su Giotto; **85**, 75-87 (*a*).
— Un'aggiunta al problema della 'Madonna' Cagnola; **93**, 11-16 (*a*).
— Un'Annunciazione' di Turone; **89**, 48-52 (*b*).
— La riapertura della Alte Pinakothek di Monaco; **95**, 64-68 (*c*).

## INDICE DEI NOMI

*(In questo indice i nomi in tondo sono degli artisti; quelli in corsivo dei critici o scrittori citati; quelli in maiuscoletto delle persone cui è dedicata una trattazione particolare. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista; il tondo, la pagina).*

### A

Abate (dell'), Niccolò, **91**, 53; **95**, 63. Abbiati, Filippo, **87**, 32. 'Adriano fiammingo', **95**, 61. Adriaensz, Vincenzo, **95**, 61. Afro, **85**, 44. *Agucchi, Giovan Battista*, **91**, 29. Albani, Francesco, **89**, 58; **91**, 29. Albani, Malatesta, **91**, 42. Alberici. Ugo, **87**, 21. Alberti, Leon Battista, **87**, 39; **89**, 15, 24, 25, 30. *Alberti, Leon Battista*, **89**, 3, 6, 9, 18, 23, 25, 30; **95**, 3, 4, 5, 9, 12, 13, 14, 18. *Alberto Magno*, **89**, 30. *Albuzzio, Anton Francesco*, **87**, 10. Alcotti, Giovan Battista (detto l'Argenta), **93**, 51, 54. Alessi, Galeazzo, **87**, 32, 40, 42. Alfieri, Benedetto, **93**, 50. ALGARDI, ALESSANDRO, **87**, 21-29. Algardi, Alessandro, **89**, 67, 68, 69; **93**, 53. *Algarotti, Francesco*, **91**, 13. *Alhazen*, **89**, 12, 13, 15, 16, 17, 28, 29, 30; **95**, 3, 5, 21, 31. *Alkindi, Jacobus*, **89**, 12, 28; **95**, 5. 50. ALGARDI, ALESSANDRO, **87**, 21-29. Algardi, Alessandro, **89**, 67, 68, 69; **93**, 53. *Algarotti, Francesco*, **91**, 13. *Alhazen*, **89**, 12, 13, 15, 16, 17, 28, 29, 30; **95**, 3, 5, 21, 31. *Alkindi, Jacobus*, **89**, 12, 28; **95**, 5. *Allacci, Leone*, **89**, 67. Allegri, Antonio, v. Correggio (il). Allori, Alessandro, **91**, 54; **95**, 41. Allori, Cristofano, **89**, 58; **95**, 61. Altichiero, **89**, 51, 52. Amadeo, Giovanni Antonio, **87**, 32, 40, 43. Ambrogio da Fossano, v. Bergognone (il). Ambrogio da Sanpietro, **87**, 52. 'Amico friulano del Dosso', **93**, 31. Anesi, Paolo, **93**, 46. Angeli (degli), Cesare, **95**, 61. ANGELI (D'), FILIPPO, v. FILIPPO NAPOLETANO. Angelico, **87**, 11; **89**, 28. Angeluccio, **89**, 59. Anguissola, Sofonisba, **89**, 39. *Angulo Iñiguez, Diego*, **87**, 13, 16, 18, 19. Anovelo di Imbonate, **87**, 10. Ansaldo, Giovanni Andrea, **89**, 59. Anselmi, Michelangelo, **89**, 35; **91**, 10, 21. Antonelli, Alessandro, **93**, 55. Antonello da Messina, **93**, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16. Antonio da Crevalcore, **95**, 68. Antonio da Settignano, v. Solosmeo. *Aprà, Nietta*, **87**, 43, 66. Aprile, Francesco, **89**, 69. *Arcangeli, Francesco*, **85**, 59, 60, 71; **87**, 63, 64; **89**, 33, 45, 52; **91**, 35. *Argan, Giulio Cesare*, **89**, 25. Argenta (l'), v. Aleotti Giovan Battista. *Aristotele*, **89**, 14, 18, 32; **95**, 4, 5, 14, 15, 16, 17, 18. *Armbrecht, Willy*, **87**, 19. *Armellini, Mariano*, **91**, 44. *Arri-*

*goni, Paolo*, **87**, 52, 62. *Arslan, Wart*, **87**, 43, 52; **89**, 53, 54, 55. Aspertini, Amico, **93**, 19, 21, 28, 35. Assereto, Gioacchino, **89**, 58. *Austin, H. D.*, **89**, 31. Averulino, Antonio, v. Filarete (il). Azzolino, Bernardo, **95**, 44.

B

Baburen, Theodoor, **89**, 57. Baccio da Montelupo, **91**, 57. Bachiacca (Francesco Ubertini, detto il), **87**, 20; **93**, 18. Baciccia (Giovanni Battista Gaulli, detto il), **89**, 59; **91**, 36. Baço, Jacomart, **93**, 7. *Bacon, Ruggero*, **89**, 12, 13, 22, 28, 30; **95**, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 21, 28, 32. Badile, Antonio, **91**, 55. Badili, Giovanni, **87**, 10, 46. *Baeuniker, C.*, **89**, 28, 31. *Baglione, Giovanni*, **91**, 42, 43, 44; **95**, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 54, 55, 56, 58, 60, 61. Balbi, Alessandro, **93**, 52. Baldassarre d'Este, **95**, 67, 68. Baldessari, R. M., **85**, 93, 94. *Baldini, Umberto*, **89**, 26. *Baldinucci, Filippo*, **87**, 26; **93**, 38, 39; **95**, 14, 17, 35, 37, 53, 58, 59, 61. Baldovinetti, Alessio, **93**, 63. Balducci, Giovanni, **95**, 40. Balla, Giacomo, **85**, 91, 94. *Banti, Anna*, **85**, 28; **91**, 19. Barbari (de'), Jacopo, **93**, 32. *Barberini, Urbano*, **95**, 58. *Barbaro, Daniele*, **89**, 7. Barbieri, Giovan Battista, **91**, 23, 24. Barbieri, Giovan Francesco, v. Guercino (il). Bardi (de'), Donato, **87**, 12; **93**, 10. Bareggi, **91**, 4. Barna, **95**, 66. Baroccio (Federico Fiori, detto il), **85**, 101; **89**, 36, 37, 38; **91**, 34, 35. *Baroni, Costantino*, **87**, 29, 43, 45, 47, 50, 57, 61, 62, 63. Baronzio, Giovanni, **85**, 83. Barozzi, Giacomo, v. Vignola (il). *Bartoli, Daniello*, **93**, 48, 58. Bartolini, Lorenzo, **91**, 59. Bartolomeo di Giovanni, **95**, 67. Bartolomeo Veneto, **93**, 17, 18, 25, 29, 32. *Bartsch, Adam*, **95**, 38, 60. Basaiti, Marco, **93**, 29. *Basan, François*, **95**, 60. Baschenis, Evaristo, **87**, 57. *Bassani, Giorgio*, **85**, 28. Bassano (i), **89**, 37, 38, 39, 40. Bassano, Francesco, **89**, 39. Bassano, Jacopo, **89**, 38, 39; **95**, 49. Bassano, Leandro, **89**, 38, 40. Bassetti, Marcantonio, **95**, 49. Bassi, Martino, **87**, 41, 42. Batoni, Pompeo, **89**, 39. Battistello (Giovan Battista Caracciolo, detto il), **85**, 102-104, 105-108. Battistello (Giovan Battista Caracciolo, detto il), **95**, 44, 55. *Baudelaire, Charles*, **85**, 39. Baudouin, Pietro Antonio, **95**, 61. Baur, Wilhelm, **93**, 46. Bazaine, Jean, **85**, 44. *Bean, Jean*, **87**, 14. Beaumont, Francesco Claudio, **93**, 49, 58, 59. Beccafumi, Domenico, **91**, 21. Becerra, Gaspare, **87**, 16, 20. Beck, Rosemarie, **85**, 36. *Beda (il Venerabile)*, **95**, 15. *Beenken, Hermann*, **85**, 81. Beethoven, (van), Ludwig, **85**, 7. Beinaschi, Giovan Battista, **93**, 56. Belbello da Pavia, **87**, 12, 45, 50. *Belli, Gioacchino*, **85**, 67. Bellini, Giovanni, **85**, 92. Bellini, Jacopo, **87**, 11; **89**, 30; **91**, 15. *Bellori, Giovan Pietro*, **85**, 108; **87**, 27, 29; **89**, 33, 34, 38, 68. *Beltrami, Luca*, **87**, 31, 37. Bembo, Benedetto, **87**, 12; **93**, 46. Bembo, Bonifacio, **87**, 3-13; 54-56. Bembo, Bonifacio, **87**, 43, 47, 52; **93**, 4, 6, 8, 38, 39. Bembo, Giovan Francesco, **93**, 16-40. *Benassi, Umberto*, **91**, 23. Bendini, Vasco, **85**, 6, 36, 40, 41. Benedetti, Decio, **87**, 22, 28. Benvenuti, Giovan Battista, v. Ortolano (l'). Bercken (von der), Erich, **87**, 63, 65. Berckheyde, Gerrit, **93**, 45. *Berenson, Bernard*, **85**, 4, 76, 79, 81; **89**, 23; **91**, 13, 17, 18, 25; **93**, 3, 18, 22, 32, 36; **95**, 63, 67, 68. Bergamasco (Giovan Battista Castello, detto il), **87**, 16. Bergognone (Ambrogio da Fossano, detto il), **87**, 59-62. Bergognone (Ambrogio da Fossano, detto il), **87**, 12; **93**, 4, 9, 14. Bernardo da Venezia, **87**, 38. *Bernarth, Morton H.*, **87**, 19. Bernini, Gian Lorenzo, **87**, 25, 26, 72; **89**, 65, 66, 67, 68, 69; **93**, 47, 48, 51, 58. Bernini, Pietro, **89**, 65. Berrettini, Pietro, v. Cor-

tona (da), Pietro. Berruguete, Alonso, **87**, 15, 16, 18; **93**, 34. *Berti, Luciano*, **91**, 52, 53, 54, 55. *Bertolotti, Antonio*, **95**, 58, 61. Bertucci, Giovan Battista, **89**, 46. *Bialostocki, Jan*, **87**, 20. Bianchi, Gino, **85**, 90. *Bianchi-Bandinelli, Ranuccio*, **91**, 7. Bianchi-Ferrari, Francesco, **87**, 14. Biffi, Gian Andrea, **89**, 65. *Bigi, Emilio*, **95**, 32. Bilivert, Giovanni, **89**, 58. *Billi, Antonio*, **89**, 25. Binago, Lorenzo, **87**, 40. *Binyon, Laurence*, **85**, 36. Birolli, Renato, **85**, 19, 23, 42, 44, 52, 53, 59. *Biscaro, Gerolamo*, **87**, 48, 49, 51, 52, 53. Blanchery, François, **93**, 56. *Bloch, Vitale*, **87**, 62. Bloemaert, Cornelis, **89**, 63; **91**, 44. Bloemen (van), Jan, **93**, 45. Boccaccino, Boccaccio, **93**, 20, 21, 26, 27, 34. Boccaccino, Camillo, **93**, 31, 37. Boccioni, Umberto, **85**, 91, 92, 93, 97. *Bode, Wilhelm* **87**, 68; **95**, 47. *Bodmer, Heinrich*, **85**, 103; **91**, 36, 53. *Boeck, Wilhelm*, **89**, 9, 24; **95**, 22. *Boffito, Giuseppe* (*Padre*), **89**, 30. *Boito, Camillo*, **87**, 49. *Bologna, Ferdinando*, **87**, 17, 18, 19, 55, 66; **91**, 25; **93**, 11, 12, 14, 15, 16, 33, 34; **95**, 45. Boltraffio, Giovanni Antonio, **93**, 25, 30. Bonacina, Giovan Battista, **89**, 54. *Bonetti, Carlo*, **87**, 55. Bonnard, Pierre, **85**, 50. Bonone, Carlo, **89**, 59; **91**, 28. *Bonucci, Anicio*, **89**, 30; **95**, 3, 9, 28. *Borenius, Tancredi*, **89**, 40; **93**, 18, 20. *Borgatti, Mariano*, **87**, 45. Borghese, Ippolito, **95**, 44. *Borghini, Vincenzo*, **95**, 30. Borgianni, Orazio, **85**, 106, 108; **89**, 57; **95**, 49. Borgino del Pozzo, **87**, 6. *Borromeo, Federico*, **85**, 25. Borromini, Francesco, **93**, 51. *Boschetto, Antonio*, **93**, 35. Boscolo, Luigi, **91**, 49. Bossi, Giuseppe, **91**, 4. *Bottacchiari, R.*, **85**, 33. Botticelli, Sandro, **89**, 18; **91**, 5, 56. Bourdon, Sébastien, **91**, 9. Bouts, Dirk, **93**, 7, 15. Braccesco, Carlo, **87**, 3, 12; **93**, 4, 9, 10. Bracque, Georges, **85**, 41, 98. BRAMANTE, DONATO, **87**, 36-42. Bramante, Donato, **87**, 13, 29, 32. Bramantino (Bartolomeo Suardi, detto il), **87**, 32, 39, 40; **93**, 19, 40. *Brandi, Cesare*, **85**, 10, 80, 81, 83, 84; **89**, 57; **93**, 63; **95**, 66. *Bratti, Ricciotti*, **91**, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52. *Brauer, Heinrich*, **93**, 58. Brea, Ludovico, **93**, 4. Breenbergh, Bartholomaeus, **89**, 62. *Bridges, J. H.*, **89**, 28. *Briganti, Giuliano*, **89**, 39; **93**, 45, 46, 57; **95**, 46. Brill, Matteo, **95**, 61. Brill, Paolo, **91**, 54; **93**, 46; **95**, 37, 42, 46, 51. *Brinckmann, Albert E.*, **87**, 28; **91**, 43; **93**, 41, 42, 47, 48, 56, 57, 58, 59. *Brockhaus, Heinrich*, **95**, 29. *Brockwell, Maurice*, **85**, 86. *Brosses* (*de*), *Charles*, **91**, 16, 17, 22. Brouwer, Adriaen, **89**, 60. Bruegel, Pieter, **87**, 19; **95**, 49. Brunelleschi, Filippo, **89**, 3, 4, 6, 7, 12, 13, 15, 25, 28, 29; **93**, 51; **95**, 12. *Brunetti, Estella*, **95**, 35, 36, 57, 58, 59. *Brunetti, Giulia*, **85**, 81. *Bruni, Leonardo*, **95**, 13, 15. *Buberl, Paul*, **89**, 27. Buffet, Bernard, **85**, 44, 45. *Bugati, G.*, **87**, 42. Bugatto, Zanetto, **93**, 8, 9, 15, 16. Bugiardini, Giuliano, **95**, 68. *Bunim, M. S.*, **89**, 25. Buonarroti, Michelangelo, v. Michelangelo. *Buonarroti, Michelangelo il Giovane*, **89**, 67. Buonvicino, Domenico, v. Moretto. *Burckhardt, Jacob*, **87**, 69. *Burlington, Riccardo* (*Earl of*), **93**, 50, 51. Burri, Alberto, **85**, 41, 42. Burrini, Giovanni Antonio, **89**, 39; **91**, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37. *Buscaroli, Rezio*, **95**, 39, 62. *Busnelli, Giovanni*, **89**, 30. Butinone, Bernardino, **87**, 12, 32, 60. Butteri, Giovan Maria, **91**, 54. *Byron, George*, **85**, 7.

## C

Caccia, Guglielmo, v. Monacalvo. Caffà, Melchiorre, **87**, 69; **89**, 69. *Caffi, Michele*, **87**, 51. Cagnacci, Guido, **89**, 45, 47, 58. *Calamandrei, Piero*, **91**, 7. Calamatta, Luigi, **89**, 35. Caliari, Paolo, v. Veronese. Caligiani, Alberto, **85**, 95. Callot, Jacques, **93**, 28; **95**, 38, 39, 53, 59. *Calvesi, Maurizio*, **89**, 33. *Calvi, Girolamo*, **87**, 8, 9, 10. *Calzi, Achille*, **89**, 46. Campagnola, Domenico, **93**, 36. CAMPAÑA (DE), PEDRO, **87**,

13-21. Campi (i), **87**, 66. Campi, Antonio, **87**, 66-67. Campi, Antonio, **87**, 56. Campi, Bernardino, **93**, 40. Campi, Giulio, **89**, 38; **93**, 30, 31, 35. Campi, Vincenzo, **89**, 37. Campiglia, Giandomenico, **95**, 38, 61. Campin, Robert, **93**, 7. Campionesi (i), **87**, 6, 33. *Campioni, Maria Pia*, **95**, 59. *Campori, Giuseppe*, **91**, 16, 22; **95**, 58. Canaletto (Antonio Canal, detto il), **95**, 54. Cano, Alonso, **89**, 63. Cantagallina, Remigio, **95**, 59. *Cantalamessa, Giulio*, **95**, 44. Cantarini, Simone, **91**, 26, 30. Canuti, Domenico Maria, **91**, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37. Caracciolo, Giovan Battista, v. Battistello. Caravaggio (Michelangelo Merisi, detto il), **85**, 19, 20, 31, 46, 48, 51, 104, 105, 108; **87**, 67, 68; **89**, 44, 47, 56, 57; **91**, 28; **93**, 23, 24; **95**, 33, 44, 45, 48, 49. *Carboneri, Nino*, **93**, 58. *Cardano, Gerolamo*, **95**, 17. Cardi, Ludovico, v. Cigoli. Cariani, Giovanni, **91**, 10. *Carli, Enzo*, **89**, 24; **93**, 63; **95**, 18, 30. Carli, Mario, **85**, 90. Carmassi, Arturo, **85**, 36. Carneo, Antonio, **89**, 54, 58. *Carpegna (di), Nolfo*, **93**, 57. Carrà, Carlo, **85**, 91, 93, 98. Carracci (I), **85**, 108; **95**, 63-64. Carracci (i), **87**, 67; **89**, 33, 34, 36, 37, 42, 57; **91**, 26, 35. Carracci, Agostino, **85**, 100, 101, 108; **89**, 34, 35, 36, 41, 42. Carracci, Annibale, **85**, 99-102; **89**, 33-42. Carracci, Annibale, **85**, 108; **87**, 27, 67, 70; **89**, 69; **91**, 20. Carracci, Antonio, **89**, 42. Carracci, Ludovico, **85**, 5, 102, 108; **87**, 25; **89**, 33, 34, 35, 37, 41; **91**, 29, 35. Carucci, Jacopo, v. Pontormo (il). Casolani, Alessandro, **91**, 54. Cassinari, Bruno, **85**, 19, 23, 44, 52, 53, 59. *Cassirer, Kurt*, **93**, 58. Castagno (del), Andrea, **89**, 20, 27; **91**, 5; **95**, 16. Castellamonte, Carlo, **93**, 55. Castellani, Renato, **85**, 26. Castello, Giovan Battista, v. Bergamasco. *Castelnovi, Gianvittorio*, **93**, 10. Castiglione, Giovan Battista, v. Grechetto. *Castiglioni, Carlo*, **87**, 13. Caterino veneziano, **91**, 39. *Cattaneo, Carlo*, **91**, 4. *Causa, Raffaello*, **85**, 106; **95**, 45, 55, 62. Cavagna, Giovanni Paolo, **87**, 67-68. *Cavalcaselle, Giovan Battista*, **85**, 75; **87**, 7; **89**, 17, 21, 48, 51, 52; **93**, 18, 20, 22, 23, 27, 29, 38. *Cavalli, Giancarlo*, **85**, 108; **89**, 33. Cavallini, Francesco, **87**, 23, 28; **89**, 69. Cavallini, Pietro, **85**, 86. Cavallino, Bernardo, **89**, 59. Cavalori, Mirabello, **91**, 54. Cavarozzi, Bartolomeo, **91**, 42, 44. *Caverni, R.*, **89**, 28, 30. *Cecchi, Emilio*, **85**, 90; **91**, 25; **93**, 63. Centino (Giovan Battista Nagli, detto il), **89**, 45, 47. Cerano (Giovan Battista Crespi, detto il), **87**, 68; **89**, 58. *Cernicewskj*, **85**, 64. Cerquozzi, Michelangelo, **89**, 59; **95**, 42. Ceruti, Giacomo, **85**, 28; **87**, 32, 57. Cesare da Sesto, **93**, 17. Cesari, Giuseppe, v. D'Arpino. *Cesariano, Cesare*, **87**, 13, 39. Cézanne, Paul, **85**, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 27, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 67, 68, 74; **91**, 61. Champaigne (de), Philippe, **89**, 60. Charonton, Enguerrand, **93**, 7. Chighine, Alfredo, **85**, 41. Chimenti, Jacopo, v. Empoli (l'). Chiti, Remo, **85**, 90. *Ciaconius (Chacón)*, *Alfonso*, **93**, 59. *Cicogna, Antonio*, **91**, 45, 46, 47, 49, 51, 52. *Cicognara, Leopoldo*, **87**, 69; **95**, 17. Cietario, Jacopino, **87**, 4, 45. Cignani, Carlo, **91**, 26, 29; Cigoli (Ludovico Cardi, detto il), **85**, 101; **89**, 58; **95**, 47, 48. Cimabue, **87**, 5. *Cinelli, Giovanni*, **95**, 38, 59. *Cipriani, Renata*, **87**, 57. Codazzi, Viviano, **93**, 47; **95**, 33, 51, 55. Coebergher, Wenzel, **95**, 43. Cola dell'Amatrice, **87**, 13. Colantonio, **93**, 47. *Coletti, Luigi*, **85**, 82, 83, 84; **89**, 32, 50, 52; **91**, 40. Colla, Angelo, **87**, 36. Colonna, Angelo Michele, **91**, 27. Comerio, Filippo, **89**, 47. Commodi, Andrea, **95**, 36. Constable, William George, **85**, 5. Conca, Sebastiano, **93**, 58. Conti, Primo, **85**, 93. Contri, Antonio, **91**, 3. Cordier, Nicolas, **89**, 65. Corenzio, Belisario, **95**, 40, 41, 42, 43, 44, 45. Corgnia (della), Fabio, **91**, 42. Correa de Vivar, Diego, **87**, 15. Correggio (Antonio Allegri, detto il), **91**, 9-25. Correggio, **85**, 100, 101, 105; **87**, 14; **89**, 34, 37, 38, 39, 42; **93**, 25. Cortona (Pietro Berrettini

detto Pietro da), **87**, 21; **89**, 66, 67; **95**, 33. *Costetti, Giovanni*, **85**, 89. Courbet, Gustav, **85**, 5, 7, 19, 23, 37, 38, 48, 49, 51, 67, 68, 73, 74. Crane, Walter, **91**, 61. Crescenzi, Francesco, **91**, 42. Crescenzi, Giovan Battista, **91**, 41, 42, 43, 44. Crespi, Benedetto, **87**, 68. Crespi, Daniele, **87**, 32, 68; **89**, 58. Crespi, Giovan Battista, v. Cerano. CRESPI, GIUSEPPE MARIA, **91**, 25-37. Crespi, Giuseppe Maria, **89**, 59. *Crespi, Luigi*, **91**, 25, 26, 34, 35, 36, 37. Cresti, Domenico, v. Passignano. Creti, Domenico, **91**, 30, 36. *Croce, Benedetto*, **85**, 8, 9; **95**, 38. *Croce, Giulio Cesare*, **91**, 33. Crosato, Giovan Battista, **93**, 58. Crosio, Guglielmo, **93**, 56. *Crowe, J. A.*, **89**, 52. Cruys, Luis, **95**, 40, 42. Curia, Francesco, **95**, 44. *Curtius, Ernst Robert*, **95**, 31.

D

Da Corbetta, Giovanni, **87**, 53. Daddi, Bernardo, **93**, 63; **95**, 66. *D'Addosio, Giovan Battista*, **95**, 42. Dalì, Salvator, **85**, 14. Dalmau, Luis, **93**, 7. Dal Sole, Gian Gioseffo, **91**, 30, 36. *D'Ancona, Paolo*, **87**, 53. *Dante Alighieri*, **89**, 25, 30, 31, 32; **95**, 4, 28, 30, 31, 32. *Danti, Egnatio*, **89**, 28. D'Arpino (Giuseppe Cesari, detto il Cav.), **89**, 66; **95**, 36, 40, 41, 42. Daumier, Honoré, **85**, 49. David, Jacques Louis, **85**, 7, 28. *Davies, Martin*, **87**, 7; **91**, 40. *De Angelis, Luigi*, **95**, 61. *De Bruyne, E.*, **89**, 31. De Chirico, Giorgio, **85**, 93. *De Dominici, Bernardo*, **85**, 107; **95**, 38, 43, 44, 45, 60. De' Ferrari, Giovan Andrea, **89**, 58. De' Ferrari, Gregorio, **89**, 58. De Fondutis, Agostino, **87**, 39. *De Francovich, Geza*, **91**, 57. *Degenhart, Bernhard*, **87**, 45, 53; **95**, 67. De Kooning, Elaine, **85**, 36. De Kooning, Willem, **85**, 10, 15, 23, 74. Delacroix, Eugène, **85**, 7, 27, 48, 49. *Delacroix, Eugène*, **91**, 13. Del Cairo, Francesco, **89**, 58. Del Francia, Giancarlo, **89**, 26. *Dell'Abbaco, Giovanni*, **89**, 28. Della Corna, Antonio, **87**, 55. *Della Pergola, Paola*, **87**, 28. Della Porta, Bartolomeo, v. Fra' Bartolomeo. *Del Prato, Alberto*, **91**, 23. De' Mio, Giovanni, **87**, 40. *De Nicola, Giacomo*, **93**, 63. *Déon, Ursin*, **91**, 5. De Pero, Fortunato, **85**, 94. De Predis, Cristoforo, **87**, 52. *De Rinaldis, Aldo*, **91**, 17. De' Rossi, Giovan Francesco, **87**, 69. De' Rossi, Vincenzo, **85**, 103. De Santis, Giuseppe, **85**, 26. *De Soresina Vidoni, Bartolomeo*, **93**, 38. De Staël, Nicolas, **85**, 41, 74. DE VERIS (I), **87**, 43-45. De Veris, Filippolo, **87**, 44. De Veris, Franco, **87**, 44. *De Vito Battaglia, Silvia*, **91**, 16, 22; **93**, 56. Dobson, William, **89**, 61. *Dochlemann, K.*, **89**, 24. *Doesschatte, G.*, **89**, 28. Dolcebuono, Giovanni, **87**, 36. Dolci, Carlo, **89**, 58. Domenichino (Domenico Zampieri, detto il), **89**, 58; **95**, 36, 48. Domenico Veneziano, **89**, 27, 32; **93**, 63; **95**, 66. Donatello, **89**, 4, 5, 6, 12; **95**, 16. *Donati, Ugo*, **87**, 28. Donducci, Pietro, v. Mastelletta. Dosso Dossi, **87**, 66; **93**, 22, 28, 31. Dottori, Gerardo, **85**, 94. Dova, Gianni, **85**, 41. *Dragoni, Antonio*, **93**, 39. Dubuffet, Jean, **85**, 10, 14, 15, 18, 22, 24, 55. Dughet, Gaspare, **93**, 46. *Duns Scoto, Giovanni*, **95**, 31. Duquesnoy, François, **89**, 66, 69. Dürer, Albrecht, **89**, 8, 27. Dyck (van), Antonio, **89**, 60, 61.

E

Elsheimer, Adamo, **85**, 108; **89**, 61, 62; **95**, 33, 37, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 56, 59. *Emiliani, Andrea*, **85**, 106; **89**, 33. Empoli (Jacopo Chimenti, detto l'), **95**, 41. *Engels, Friedrich*, **85**, 64, 65. *Eraclito*, **85**, 73. Ernst, Max, **85**, 14. *Eschilo*, **85**, 65. *Euclide*, **89**, 12, 13, 14, 17, 25, 28, 29; **95**, 5, 14. Eyck (van), Jan, **89**, 24; **93**, 7.

F

*Faber, Johannis*, **95**, 46, 56, 62. Facchetti, Domenico, **93**, 53. *Faison, S. L. jr*, **89**, 24. Falcone, Aniello, **89**, 59; **95**, 39, 51. Falda, Giovan Battista, **91**, 43. *Faldi, Italo*, **87**, 28; **91**, 43. Fancelli, Cosimo, **89**, 69. Farinati, Paolo, **91**, 55. Fasce, G. F., **85**, 41. *Faulkner, William*, **85**, 3, 25. Fautrier, Georges, **85**, 10, 14, 15, 17, 18, 24, 55. Fei, Paolo di Giovanni, **93**, 63. *Feinblatt, Ebria*, **91**, 36. *Félibién des Avaux, André*, **95**, 59. Fenzoni, Ferraù, **89**, 42, 43, 46. Feré, Luigi, **87**, 53. Fernandi, Francesco, v. Imperiali (dell'). Ferrari, Francesco, **85**, 36. Ferrari, Gaudenzio, **87**, 14. *Ferrari, Luisa*, **93**, 19. Ferrata, Ercole, **87**, 69-72. Ferrata, Ercole, **87**, 28; **89**, 69. Feti, Domenico, **85**, 106. *Fiamma, Galvano*, **87**, 5, 6, 12. Fiasella, Domenico, **89**, 59. *Ficino, Marsilio*, **95**, 27. Figino, Ambrogio, **87**, 67. *Filangieri di Candida, Riccardo*, **91**, 16. Filarete (Antonio Averulino, detto il), **87**, 38, 39; **89**, 26; **95**, 18. *Filarete*, **89**, 25. *Filippini, F.*, **87**, 53. Filippo Napoletano (Filippo d'Angelo, detto), **95**, 33-62. Filippolo da Melegnano, **87**, 44. Fillia (Luigi Colombo), **85**, 94. *Finkelstein, Louis*, **85**, 35, 36. Finelli, Giuliano, **87**, 26; **89**, 66, 67. *Fiocco, Giuseppe*, **91**, 50; **93**, 22, 23, 24, 38, 39, 58. Fiorenzo di Lorenzo, **95**, 67. Fioriti, Bernardino, **89**, 69. Fiscali, F., **91**, 6. *Fleming, John*, **93**, 56. Florigerio, Sebastiano, **93**, 24. *Fogolari, Gino*, **93**, 39. Fogolino, Marcello, **93**, 32. *Folena, Gianfranco*, **95**, 11. Fontana, Carlo, **93**, 50, 51, 54. Fontana, Domenico, **93**, 57. Fontana, Francesco, **93**, 57. Foppa, Vincenzo, **87**, 56-59. Foppa, Vincenzo, **87**, 12; **89**, 8; **93**, 4, 8, 9, 10, 14. Forabosco, Girolamo, **89**, 58. Fornovo, Giovan Battista, **93**, 51, 52. Foschi, Pier Francesco, **91**, 55-57. *Fossi, Maria*, **95**, 58. *Fossombroni, Vittorio*, **95**, 17. Fouquet, Jean, **93**, 7, 8, 9. Fra' Bartolomeo (Bartolomeo della Porta, detto), **91**, 55. Franceschini, Baldassarre, v. Volterrano. *Francesco da Barberino*, **91**, 43, 44, 45. Francesco da Rimini, **85**, 83. Francesco di Giorgio Martini, **87**, 13, 39. *Francesco di Giorgio Martini*, **95**, 18. Francesco di Vannuccio, **93**, 63. Franciabigio (Francesco di Cristoforo, detto il), **93**, 34; **95**, 68. Francis, Sam, **85**, 40. Fra' Paolino, **91**, 53. *Fraschetti, Stanislao*, **87**, 69. *Frey, Karl*, **89**, 25. *Friedländer, Max J.*, **93**, 15. *Frizzoni, Gustavo*, **93**, 30. *Fry, Roger*, **85**, 85, 86. *Fröhlich-Bum, Lili*, **95**, 62. Fumiani, Giovanni Antonio, **89**, 53. Funi, Achille, **85**, 94. Furini, Francesco, **89**, 58.

G

*Gabrieli, Giuseppe*, **95**, 62. Gaddi, Taddeo, **85**, 78, 79; **95**, 65. Gainsborough, Thomas, **89**, 61. Galeotti, Sebastiano, **93**, 58. *Galilei, Galileo*, **89**, 62, 67. Galliani, Gaspare, **93**, 56. Gallizioli, Costantino, **91**, 4. *Gamba, Carlo*, **85**, 81; **93**, 27, 38. Gandini del Grano (Giorgio Gandini, detto), **91**, 10. Garbari, Tullio, **85**, 94. *Garganego, G.*, **91**, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52. *Garin, Eugenio*, **95**, 12, 28, 33. *Gassendi, Pierre*, **95**, 17. Gatti, Bernardino, **93**, 31, 35. Gauguin, Paul, **85**, 5, 6, 50, 55. Gaulli, Giovan Battista, v. Baciccia. *Geiger, M.*, **87**, 66. *Gengaro, Maria Luisa*, **87**, 48, 49, 53. Genovesino (Luigi Miradori, detto il), **89**, 58; **93**, 35. Gentile da Fabriano, **87**, 10; **95**, 26. Gentileschi, Artemisia, **89**, 57. Gentileschi, Orazio, **85**, 106; **89**, 43, 45, 57. Géricault, Jean Louis, **85**, 28, 67, 73, 74. Gerini, Nicolò di Pietro, **95**, 66. Germi, Pietro, **85**, 26. Gessi, Francesco, **91**, 36. Ghezzi, Giuseppe, **93**, 44, 57. Ghiberti, Lorenzo, **89**, 4, 9, 11, 12, 24, 25, 27, 28. *Ghiberti,*

*Lorenzo*, **89**, 8, 12, 13, 14, 15, 28, 29; **95**, 3, 10, 12, 13, 32. Ghirlandaio, Domenico, **91**, 57. Ghislandi, Vittore, **87**, 57. Ghisolfi, Giovanni, **93**, 45, 47. Giacometti, Augusto, **87**, 33. *Giannone, Onofrio*, **95**, 60. Giaquinto, Corrado, **93**, 58. Gibbs, James, **93**, 51. *Giglioli, Odoardo H.*, **91**, 49. Ginna, Arnaldo, **85**, 93. Giolfino, Niccolò, **93**, 28. Giordano, Luca, **89**, 59; **91**, 29, 31, 35. Giorgione, **93**, 17, 18, 22, 23, 24. Giottino, **87**, 5; **89**, 11; **93**, 62. GIOTTO, **85**, 75-87. Giotto, **85**, 19, 37, 96; **87**, 5, 8; **89**, 8, 11, 19, 27, 50; **91**, 5, 6, 38; **93**, 62; **95**, 65. Giovanni da Bologna, **91**, 39. Giovanni da Milano, **87**, 8, 9; **91**, 40. Giovanni da Modena, **87**, 44; **95**, 26. Giovanni da Rimini, **85**, 83, 84. Giovanni da San Giovanni (Giovanni Mannozzi, detto), **89**, 58; **95**, 53, 59. *Giovanni della Croce* (*San*), **85**, 21, 25, 55. Giovanni di Agostino, **93**, 63. Giovanni di Balduccio, **87**, 33, 35, 36. Giovanni di Paolo, **95**, 67. Giovannino de' Grassi, **87**, 10, 48. Giuliano da Rimini, **85**, 83. Giulio Romano (Giulio Pippi, detto), **87**, 25; **91**, 10, 21; **93**, 31, 35, 36; **95**, 68. Giunni, Piero, **85**, 42. Giunti, Domenico, **87**, 40. Giusto de' Menabuoi, **87**, 5, 7, 8; **89**, 52; **91**, 40. *Giusto de' Menabuoi*, **95**, 14. *Gnudi, Cesare*, **89**, 33, 45; **91**, 32, 35, 36, 37. Gobbo de' Sinibaldi (Francesco Bosi, detto il), **89**, 47. *Goethe, Wolfgang*, **91**, 30. Gogh (van), Vincent, **85**, 5, 6, 7, 50. *Goldoni, Carlo*, **91**, 45, 46, 47, 49, 50, 51. Goya, Francisco, **85**, 64, 74; **95**, 50. *Goldschmidt, Adolph*, **89**, 24. *Golzio, Vincenzo*, **87**, 28, 69. *Gomez-Moreno, Manuel*, **87**, 13. *Gori-Gardellini, Giovanni*, **95**, 60. Gorky, Arshile, **85**, 44. *Govi, Gilberto*, **89**, 28. *Gozzi, Gaspare*, **91**, 45. Gramatica, Antiveduto, **89**, 44. *Gramsci, Antonio*, **85**, 64. Grandi, Ercole, **95**, 68. *Grasselli, Luigi*, **87**, 56; **93**, 38. Grassi, Niccolò, **89**, 54. *Grassi, Luigi*, **87**, 65, 66; **93**, 33, 37, 58. *Graziani, Alberto*, **91**, 36. Grechetto (Giovan Battista Castiglione, detto il), **89**, 58. Greco, Gennaro, **93**, 47. Greco (Domenico Theotocopuli, detto il), **87**, 16, 18. *Gregori, Mina*, **87**, 54, 55; **93**, 63. Guala, Pietro, **89**, 55; **93**, 56, 58. *Gualandi, Michelangelo*, **95**, 38, 59. *Gualazzini, Ugo*, **93**, 39. Gualtieri di Giovanni, **95**, 66. GUARIENTO, **91**, 37-40. Guarini, Guarino, **93**, 55. *Guerassimov*, **85**, 71. Guercino (Giovan Francesco Barbieri, detto il), **89**, 39, 58; **91**, 27, 28, 29, 36; **95**, 55, 63. Guidi, Domenico, **87**, 23, 69; **89**, 69. *Gurlitt, Cornelius*, **91**, 43. Guston, Philip, **85**, 36. Guttuso, Renato, **85**, 7, 19, 23, 26, 27, 28, 52, 53, 59. *Gy-Wilde, Julie*, **85**, 75.

## H

*Hadeln* (*von*),*Detlev*, **87**, 19. Hals, Frans, **89**, 60. *Härth, Isolde*, **95**, 59. Hayez, Francesco, **87**, 33. Hawksmoor, Nicholas, **93**, 50. Heemskerck (van), Marten, **95**, 63. Heimbach, Wolfang, **89**, 61, 62. *Heinecken, Karl*, **95**, 38, 60, 61. *Hess, Jacob*, **95**, 58. *Hess, Thomas B.*, **85**, 23. Heyden (van der), Pieter, **93**, 45. *Hildebrand* (*von*), *Adolf*, **87**, 4. *Hind, Arthur M.*, **93**, 47. *Hoelderlin, Johann Christoph*, **85**, 7. *Hoffmann, H.*, **87**, 42. Hogarth, William, **89**, 61; **91**, 33. Holbein, Hans, **93**, 26, 30. *Hollanda* (*de*), *Francisco*, **87**, 15. *Hollstein, F. W. H.*, **91**, 44. Honthorst, Gherardo, **89**, 57. *Horne, Herbert Percy*, **89**, 26. Huguet, Jaime, **93**, 7. *Hutton, Edward*, **85**, 75. *Hyatt, Mayor A.*, **93**, 58. *Hylton, Thomas*, **93**, 58.

## I

Imperiali (Francesco Fernandi, detto dell'), **93**, 58. Induno, Domenico, **87**, 33. Induno, Gerolamo, **87**, 33. Innocenti, Giulio, **85**, 95. *Ivanoff, Nicola*, **89**, 55.

## K

*Kaftal, George*, **95**, 65. Kent, William, **93**, 50. *Kern, G. J.*, **89**, 7, 24, 25, 29. *Kimball Fiske*, **93**, 49. *Kircher, Atanasio (padre)*, **95**, 46, 56. Klee, Paul, **85**, 5. Klenze (von), Leo, **95**, 64. Kneller (Sir), Godfrey, **89**, 61. *Knuttel, Gerard*, **89**, 60. *Krautheimer, Richard*, **89**, 25, 28. *Kristeller, Paul*, **95**, 38, 62.

## J

Jacone, **91**, 56. Jacopino da Tradate, **87**, 49, 52. Jacopino di Francesco, **89**, 51, 52. Jacopo del Tedesco, **91**, 57. Jacques d'Artois, **89**, 60. Janssens, Jan, **85**, 107. *Jean, René*, **93**, 62. Jeanneret, Edouard, **85**, 67. Joli, Antonio, **93**, 47. Jordaens, Jacques, **89**, 60. Jouvenet, Jean, **89**, 60. Juanes (de), Juan, **87**, 15. *Justi, Carl*, **95**, 47. JUVARRA, FILIPPO, **93**, 40-59. *Juvarra, Francesco*, **93**, 56.

## L

*Lacepierre, Pierre*, **95**, 21, 23, 31. *Laclotte, Michel*, **93**, 62, 63. Laermans, Eugène, **85**, 95. Lama, Giulia, **89**, 55. *Lamo, Alessandro*, **93**, 27. *Landi, Ortensio*, **91**, 14. *Landino, Cristoforo*, **89**, 25. Lanfranco, Giovanni, **85**, 104, 107; **89**, 59; **91**, 27; **95**, 51. *Langton, Douglas*, **93**, 29. Lanino, Bernardino, **93**, 56. *Lanzi, Luigi*, **85**, 101; **87**, 20; **89**, 42, 44, 45, 47, 53; **91**, 34; **93**, 45, 56; **95**, 38, 60, 61. Lappoli, Giovannantonio, **91**, 56. Lasinio, Carlo, **95**, 38, 61. Lastman, Pieter, **89**, 62; **95**, 43, 46, 48, 49. Lauri, Filippo, **95**, 59, 62. La Tour (de), Georges, **89**, 60. *Latuada, Serviliano*, **87**, 62, 63, 64, 65. Laurana, Francesco, **87**, 39. *Lavagnino, Emilio*, **91**, 8. Lazzarini, Gregorio, **89**, 55. Lebrun, Charles, **89**, 60. Le Clerc, Jean, **89**, 60. Lega, Achille, **85**, 93, 96. Le Gros, Pietro, **87**, 22; **89**, 70. Lely (Sir), Pieter, **89**, 61. Lemoyne, François, **93**, 59. Le Nain (i), **89**, 60. *Lenin, Nikolaj*, **85**, 64. Leonardo da Vinci, **87**, 32, 33, 38, 39, 40; **89**, 7, 27; **91**, 64; **93**, 37; **95**, 4, 13, 18, 26, 28. Leoni, Leone, **87**, 40. Leseur, Eustache, **89**, 60. Levau, Louis, **93**, 59. Levi, Carlo, **85**, 28. *Levis, Howard C.*, **93**, 30. Liano (o Llagno) Filippo, v. Filippo Napoletano. Liano (de), Filippo, **95**, 38, 60. Liberi, Pietro, **89**, 55, 58. Ligozzi, Jacopo, **91**, 54. Lioni, Ottavio, **87**, 29; **95**, 35, 38, 39, 61, 62. Lippi, Andrea, **85**, 95. Lippi, Filippo, **89**, 24, 32; **95**, 66. Lippi, Lorenzo, **89**, 58. Liss, Jan, **89**, 61. Locatelli, Andrea, **93**, 45. Lochner, Stefano, **91**, 40. *Lomazzo, Paolo*, **87**, 10, 62. Lombardi, Cristoforo, **87**, 40. Lomi, Aurelio, **91**, 54, 55. LONGHI, ALESSANDRO, **91**, 45-52. Longhi, Pietro, **91**, 33, 45, 46, 49, 50, 51. *Longhi, Roberto*, **85**, 10, 33, 59, 82, 90, 91, 96, 107; **87**, 13, 14, 15, 16, 20, 53, 54, 55, 57; **89**, 23, 24, 25, 32, 46, 47, 52, 57, 61, 62, 63, 65; **91**, 13, 16, 17, 22, 25, 33, 35, 43, 48, 54, 56, 57; **93**, 4, 8, 9, 10, 12, 14, 24, 31, 32, 37, 38, 39, 62, 63; **95**, 18, 22, 26, 30, 33, 62, 63, 66, 67, 68. *Longhurst, M. H.*, **87**, 29. Loo (van), Carlo Andrea, **93**, 56, 58, 59. LORENZETTI (I), **93**, 59-63. *Lorenzetti, Carlo*, **93**, 57. Lorenzetti, Leone, **91**, 7.Lorenzi, Stoldo, **87**, 40. Lorenzo Monaco, **95**, 26. Lorenzo Veneziano, **89**, 51; **91**, 38, 39, 40. Lorrain,Claude, **89**, 60; **93**, 47; **95**, 59. Loth, Johann Carl, **89**, 61; **95**, 42. Lotto, Lorenzo, **91**, 19; **93**, 19, 20, 24, 25, 27, 28, 34; **95**, 49. Luca di Leida, **95**, 46. *Lucrezio*, **85**, 39. Luini, Bernardino, **87**, 32, 36; **91**, 4. *Lukács, Giorgio*, **85**, 64. *Lupatelli, Angelo*, **91**, 44. Lunghi, Martino, **87**, 42. Luti, Benedetto, **93**, 50. *Luzio, Alessandro*, **95**, 35, 57.

M

Macchietti, Girolamo, 91, 54. Machuca, Pedro, 87, 13-21. Macip, Juan, 87, 15. *Maclagan, Eric*, 87, 29. Maestri Comacini, 87, 38. Maestri di Sant'Agostino, 85, 83. Maestro del Codice di San Giorgio, 93, 63. Maestro del Fissiraga, 87, 5. Maestro della Natività di Castello, 95, 66. Maestro delle Tavole Barberini, 95, 67. Maestro delle Vele, 93, 62. Maestro delle 'Vitae Imperatorum', 87, 45, 47, 48, 49, 50, 53. Maestro dei 'giuochi' Borromeo, 87, 47, 50. Maestro di Digione, 93, 60, 63. Maestro di Flémalle, 93, 7. Maestro di Lentate, 87, 5. Maestro di Karlsruhe, 89, 24; 95, 30. Maestro di Mocchirolo, 87, 5. Maestro di Montiglio, 87, 5. Maestro di Moulin, 93, 8. Maestro di Offida, 89, 48. Maestro di Ovile, 93, 60. Maestro di Prato, 95, 30. Maestro di Pratovecchio, 89, 24, 25. Maestro di Quarrata, 95, 22, 30. Maestro di Sant'abbondio a Como, 87, 5. Maestro II di San Zeno, 89, 52. Maestro di Solaro, 87, 5, 7. Maestro di Verrucchio, 85, 83, 84. Maestro I di Viboldone, 87, 5. Maestro II di Viboldone, 87, 5. Maestro lombardo c. 1460-1470, 93, 4-11, 11-16. Maffei, Francesco, 89, 58. *Magagnato, Licisco*, 93, 59. Magalotti, Alessandro, 91, 42. Magalotti, Lorenzo, 91, 42. *Magalotti, Ludovico Lorenzo*, 95, 17. Magenta, Giovan Ambrogio, 93, 52, 53. Magnari, Giovan Battista, 91, 25. Magnasco, Alessandro, 89, 59. *Magnifico (il), Lorenzo*, 89, 26; 95, 27, 32. *Mahon, Denis*, 85, 108; 89, 33; 95, 33, 62. Maille, Michel, 89, 69. Mainardi, Bastiano, 85, 75. Maio, Giovan Battista, 87, 22, 23, 28. *Malaguzzi-Valeri, Francesco*, 87, 31, 43, 47, 52, 58, 66; 93, 15, 39. *Malamani, Vittorio*, 91, 49. *Mâle, Emile*, 85, 102, 103. *Mallé, Luigi*, 89, 25. Malò, Vincenzo, 95, 61. Malosso (Giovan Battista Trotti, detto il), 89, 34. *Maltese, Corrado*, 95, 62. *Malvasia, Carlo Cesare*, 85, 100; 89, 33, 34, 41, 42; 91, 26, 29. Manessier, Alfred, 85, 44. Mandelli, Pompilio, 85, 17, 22, 29, 30, 31, 36, 39, 40. Mancini, Domenico, 93, 22, 38. Mancini, Francesco, 93, 58. *Mancini, Girolamo*, 95, 5, 29. *Mancini, Giulio*, 95, 33, 34, 35, 37, 40, 45, 50, 52, 56, 57, 59, 62. *Manetti, Antonio*, 89, 25. Manfredi, Bartolommeo, 89, 57; 95, 48. Mangone, Fabio, 87, 38. Manni, Gian Nicola, 93, 28. Mannozzi, Giovanni, v. Giovanni da San Giovanni. Mantegazza, Gian Galeazzo, 87, 53. Mantegna, Andrea, 87, 12, 39; 89, 8; 91, 7, 10, 17. *Mantovani, Francesco*, 95, 37, 58. Manzoni, Michele, 89, 42-45, 45-47. *Mao-Tze Tung*, 85, 64. *Marangoni, Matteo*, 89, 26. Maratta, Carlo, 89, 59; 93, 58. *Marchini, Giuseppe*, 95, 30. *Marciano, G.*, 87, 21, 28. Mariani, Camillo, 89, 65. *Mariette, Pierre*, 95, 38, 39, 57, 60, 61. *Marinetti, Filippo T.*, 85, 88, 91, 92. *Marle (van), Raimond*, 87, 45; 89, 52; 95, 67. *Martelli, Diego*, 85, 90. Martelli, Tommaso, 93, 53. *Martin, Alec (sir)*, 95, 48. *Martinelli, Valentino*, 89, 69. *Martine, Jusepe*, 95, 47, 48, 49. *Martini, Pietro*, 91, 16, 22. Martini, Simone, 93, 60, 61. *Marucchi, Antonio*, 95, 57. *Marx, Carlo*, 85, 73. Marziale, Marco, 93, 18. Masaccio, 85, 19, 28, 37, 87; 89, 4, 6, 7, 11, 24, 25, 28, 30, 32; 95, 18, 26. Maso da San Friano, 91, 53, 55. Maso di Banco, 89, 11; 93, 62, 63. Masolino da Panicale, 87, 11; 89, 24; 95, 66. Massari, Lucio, 91, 36. Massimo, Camillo, 91, 42. Masson, André, 85, 6. Mastelletta (Pietro Donducci, detto il), 95, 44. Masucci, Agostino, 93, 58. Matta, Roberto, 85, 14. Maturino da Firenze, 93, 26. *Mayer, A. L.*, 87, 47, 63, 65. Mazzieri, Antonio di Donnino, 91, 56. Mazzola, Francesco, v. Parmigianino. Mazzola Bedoli, Girolamo, 85, 100. Mazzolini, Ludovico, 93, 28. Mazzoni, Sebastiano, 89, 58; 91, 35. Mazzucchelli, Pier Francesco, v. Morazzone. Mazzuoli, Giuseppe, 89, 69. Meda, Giuseppe,

87, 37. *Medici, Ulderigo*, 95, 61. *Meiss, Millard*, 91, 39; 93, 63; 95, 66. Meissonier, Juste Aurèle, 93, 49. MELONE, ALTOBELLO, 93, 16-40. Melone, Altobello, 87, 55. Melozzo da Forlì, 87, 39; 91, 4. Memling, Hans, 93, 7, 8. *Mengs, Raffaello*, 91, 4, 13. Meo da Siena, 93, 61. Merisi, Michelangelo, v. Caravaggio. *Merula, Pellegrino*, 93, 35. *Mesnil, Jacques*, 89, 25. Messeri, Antonio, 89, 46. Metsys, Quentin, 93, 34. Meunier, Constantin, 85, 95. *Meyer, Julius*, 87, 33, 35; 91, 44; 95, 38, 61. Michelangelo, Buonarroti, 85, 28, 87; 87, 15; 91, 17, 57. Michelino di Besozzo, 87, 8, 9, 10, 11, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53; 95, 67. Michelozzo, 89, 26. *Middeldorf, Ulrich*, 89, 28; 95, 33. *Milanesi, Gaetano*, 91, 56, 57; 93, 39. *Milicua, José*, 87, 19. *Milizia, Francesco*, 91, 13. Miniatore del 'Dittamondo'. 87, 47. Miradori, Luigi, v. Genovesino. Mitelli, Agostino, 91, 27, 33. Mochi, Francesco, 89, 65. *Molesworth, H. D.*, 87, 29. Molinari, Antonio, 89, 55, 58. *Molmenti, Pompeo*, 91, 50. Momper (de), Josse, 95, 51. Moncalvo (Guglielmo Caccia, detto il), 93, 56. Mondrian, Piet, 85, 14, 69. Monet, Claude, 85, 5, 6, 7, 19, 36, 37, 49, 67, 68. *Mongeri, Giuseppe*, 87, 62. Monsù Desiderio (Francesco Nomè, detto), 95, 42, 43, 45, 55. *Montanari, Antoio*, 89, 47. Montanini, Pietro, 93, 45. *Monteverdi, Mario*, 93, 40. Morandini, v. Poppi. *Morandotti, Alessandro*, 91, 50. Morales (de), Luis, 85, 106; 87, 19. Morandi, Giorgio, 85, 13, 17, 18, 53. *Moravia, Alberto*, 85, 28. MORAZZONE (Pier Francesco Mazzucchelli, detto il), 87, 63. Morazzone, 87, 32; 89, 58. *Morelli, Giovanni*, 93, 18, 22, 23, 24. Moreni, Mattia, 85, 17, 22, 28, 29, 30, 34. Moretti, Cristoforo, 87, 11, 48, 49, 53; 93, 39; 95, 67. Moretto (Alessandro Buonvicino, detto il), 87, 57; 93, 18, 22, 36. Morghen, Raffaello, 89, 35. *Morigi, Paolo*, 87, 42, 61, 62. Morlotti, Ennio, 85, 12, 17, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 36, 37, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 71, 74. Moroni, Giovan Battista, 87, 57; 89, 40; 93, 30. *Moschini, Vittorio*, 91, 46, 47, 49, 50. *Motta*, 87, 31. Moyreau, Giovanni, 95, 61. *Mündler, Otto*, 93, 23; 95, 61. *Muñoz, Antonio*, 87, 28, 29. 69; 89, 65, 68. *Muratori, Ludovico Antonio*, 87, 13; 95, 29. Murillo, Estebàn, 89, 63. *Musso, Niccolò*, 95, 37. Muti, Giovan Battista, 91, 42. Muziano, Gerolamo, 89, 38. Muzio, Virginio, 87, 41.

## N

Nagli, Giovan Battista, v. Centino. Naldini, Pietro Paolo, 89, 69. Nannetti, Neri, 85, 93, 94. Nannetti, Vieri, 85, 93, 94. NANNINI, MARIO, 85, 87-99. *Nardi, Bruno*, 89, 30. Nardo di Cione, 95, 66. *Narducci, Enrico*, 89, 28. Nazzari, Nazario, 91, 50. *Neal, Thomas*, 85, 90. Nebbia, Cesare, 91, 55. *Neri, Agostino*, 91, 45, 49. Neri di Bicci, 87, 11; 95, 67. *Nerval, Gérard*, 95, 32. New-bill, Al, 85, 36. *Nicco Fasola, Giusta*, 89, 25; 95, 7, 29, 30. *Niccoli, Niccolò*, 95, 13. *Niccolò da Cusa*, 95, 12. *Nicodemi, Giorgio*, 87, 63, 65; 93, 23. Nieulandt (van), Adriano, 95, 61. *Nietzsche, Friedrich*, 85, 21, 25. Nino Pisano, 91, 38. *Noak, Ferdinand*, 91, 44. Nomellini, Pietro, 85, 90. Notte, Emilio, 85, 93, 95. *Novelli, Maria Angela*, 89, 36; 91, 54. Novelli, Pietro, 89, 59. Nuvolone, Panfilo, 87, 32; 89, 58.

## O

Oderisi da Gubbio, 85, 79. *Oertel, Richard*, 85, 81; 89, 25, 27. *Oettinger, W. (von)*, 89, 25. *Offner, Richard*, 95, 66. *Orbaan, J. H. F.*, 95, 36, 47,

58, 59. Orbetto (Alessandro Turchi, detto l'), 89, 58; 95, 65. Orcagna (gli), 89, 11. *Orlandi, Pellegrino Antonio*, 95, 38, 59, 60. *Orlandi, Stefano*, 89, 28. *Orsini, Baldassarre*, 95, 60. *Ortolani, Giuseppe*, 91, 45, 49, 50. *Ortolani, Sergio*, 95, 39, 57, 62. Ortolano (Giovan Battista Benvenuti, detto l'), 93, 12. Ottoni, Lorenzo, 89, 69. Ozenfant, Amédée, 85, 67.

P

*Paatz, Walter*, 89, 24, 27, 30. Pacchioni, Francesco, 93, 52. Pacheco, Francisco, 87, 18. Pacini, Santi, 91, 4. Padovanino (Alessandro Varotari, detto il), 89, 58. Pagani, Gregorio, 85, 101. PAGANI, PAOLO, 89, 52-55. Pagliarino, 87, 40. Palladio, Andrea, 87, 37; 93, 50, 51, 59. *Palluchini, Rodolfo*, 87, 64, 65; 89, 55; 91, 46, 50; 93, 35. Palma il Giovane (Jacopo Negretti, detto il), 89, 38, 40. Palma il Vecchio (Jacopo Negretti, detto il), 91, 10. *Palomino, Antonio*, 87, 16; 95, 34. *Panciroli, Ottavio*, 95, 60. Panini, Giovanni Paolo, 93, 43. *Panofsky, Erwin*, 89, 8, 24, 29; 93, 63. Paolo da Brescia, 87, 11; 93, 4, 6. PAOLO UCCELLO, 89, 3-32; 95, 3-33. Paolo Uccello, 91, 35. Paolo Veneziano, 91, 38. *Papini, Giovanni*, 85, 88. *Parker, K. T.*, 93, 39. Parmigianino (Francesco Mazzola, detto il), 85, 100; 91, 10, 21, 23, 24; 93, 36; 95, 63. Parrasio, 89, 25. *Pascoli, Giovanni*, 89, 24. *Pascoli, Lione*, 89, 69; 93, 40, 45, 56. Pasinelli, Lorenzo, 91, 26, 29, 30, 33, 36. *Pasolini, Pietro Paolo*, 85, 28. *Passeri, Giovan Battista*, 89, 66; 95, 58. Passerotti, Bartolommeo, 89, 37, 38, 40; 93, 63. Passignano (Domenico Cresti, detto il), 91, 44, 54; 95, 36, 59. *Pastor (von), Ludwig*, 87, 28. *Pavese, Cesare*, 93, 55. Pawel, Franchoys, 89, 41. *Peckham, Johannis*, 89, 12, 28; 95, 3, 11, 28, 31. *Pelacani, Biagio*, 89, 12, 19, 28; 95, 8. Pellegrini, Carlo, 89, 59. Pellegrini, Giovanni Antonio, 89, 53, 55. Pellegrini, Pellegrino, 87, 32, 37, 40, 41, 42. Pelliccioli, Mauro, 91, 7. Penni, Francesco, 91, 10. *Perdrizet, Paul*, 93, 62. PERINO DEL VAGA (Pietro Buonaccorsi, detto), 87, 13-21. Perino del Vaga, 91, 55. Perrier, François, 89, 60. Peruzzi, Baldassarre, 87, 13. Peruzzini, Francesco Antonio, 95, 59. Peterzano, Simone, 87, 32, 40. *Petrarca, Francesco*, 89, 32. Peverelli, Cesare, 85, 41. *Pevsner, Nicola*, 91, 43. Piazza, Callisto, 91, 4; 93, 23, 36, 37. Piazzetta, Giovan Battista, 89, 52, 55; 91, 47. Picabia, Francis, 85, 55. Picasso, Pablo, 85, 5, 41, 53. Pier Francesco di Jacopo di Sandro, v. Toschi (Foschi). Piero della Francesca, 85, 19; 87, 39; 89, 7, 10, 23, 25; 91, 7; 93, 6; 95, 4, 27, 30, 32, 67. Pietro da Rimini, 85, 83, 84. Pietro de Nova, 87, 9. *Pilo, Giuseppe Maria*, 91, 49, 50. *Pinarolo, Giacomo*, 95, 60. Pino, Marco da Siena, 87, 16; 95, 43. Pinturicchio (Donato di Betto Bardi, detto il), 95, 67. Piola, Domenico, 89, 59. Piombo (Sebastiano Luciani, detto del), 85, 106; 87, 15, 18; 95, 68. Pippi, Giulio, v. Giulio Romano. Pirandello, Fausto, 85, 17. Piranesi, Giovan Battista, 93, 48, 49, 58. Pisanello, 87, 11, 50; 95, 26. Pisano, Andrea, 87, 35. Pisano, Giovanni, 95, 19. Pisis (de), Nicolò (Niccola Pisano), 95, 68. Pissarro, Camillo, 85, 49. *Pittaluga, Mary*, 89, 25. Pitteri, Marco, 91, 47, 48. Pittoni, Giovan Battista, 89, 54, 55. *Plekanov, Georgej*, 85, 64. *Plinio il Vecchio*, 89, 19, 25, 30; 95, 5, 14, 15. Plura, Carlo Giuseppe, 93, 56. Poccetti, Bernardino, 91, 53, 54. Poelemburgh, Cornelis, 89, 62; 95, 54. *Poglayen-Neuwall, S.*, 91, 50. Poliakoff, Serge, 85, 41. Polidoro da Caravaggio, 87, 15, 20; 91, 55; 93, 26. Pollack, Reginald, 85, 36. Pollaiolo, Antonio, 95, 28. Pollock, Jackson, 85, 4, 6, 10, 13, 14, 15, 17, 20, 22, 23, 24, 55, 69. POMARANCIO (Cristoforo Roncalli, detto il), 91, 41-45.

Pontormo (Jacopo Carucci, detto il), **93**, 34; **95**, 30. *Pope Hennessy, John*, 89, 24, 25; **95**, 22, 30, 31. *Popham, A. E.*, **87**, 14, 17, 18; **93**, 39. Poppi (Francesco Morandini, detto il), **91**, 54. *Porcella, Amadore*, 89, 57. Pordenone (da), Giovanni Antonio, **93**, 24, 28, 31, 34, 35, 39. *Porta, Carlo*, **91**, 4. *Posse, Hans*, **95**, 38. *Post, Chandler R.*, **87**, 13, 16. *Pouncey, Philip*, **87**, 14; **91**, 43. Poussin, Nicolas, **85**, 48; **89**, 42, 60, 66; **91**, 30; **95**, 62, 64. Pozzo, Andrea (Padre), **89**, 59; **91**, 36; **93**, 51. Pozzo, Giovan Battista, **91**, 55. *Pozzo Toscanelli (dal), Paolo*, v. Toscanelli. Prampolini, Enrico, **85**, 41, 94. Preti, Mattia, **85**, 90; **89**, 59; **91**, 29, 30, 33. Prevedari, Bernardo, **87**, 39. *Prezzolini, Giuseppe*, **85**, 88. Primaticcio, Francesco, **91**, 20, 21. *Procacci, Ugo*, **91**, 3, 5, 7, 8. Procaccini, Camillo, **89**, 34. Procaccini, Giulio Cesare, **89**, 58; **91**, 25. *Prota Giurleo, Ulisse*, **95**, 40, 42, 45, 57, 62. Provaglia, Alessandro, **91**, 36. Pseudo Bramantino, **93**, 40. Pucci, Niccolò, **91**, 42. Puccini, Giacomo, **85**, 97. Puccini, Mario, **85**, 90. *Pudelko, Georg*, **89**, 24, 26. Pudovkin, Usevolod, **85**, 26. *Puerari, Alfredo*, **87**, 3, 43; **93**, 35, 37. *Pulci, Luigi*, **95**, 28, 32. *Pungileoni, Luigi*, **91**, 24. Pynas, Jan Symonsz, **95**, 46, 49.

## R

Raffaello, Sanzio, **85**, 64; **87**, 13, 14, 16, 25; **89**, 41; **91**, 10, 17, 19; **93**, 27, 28, 57; **95**, 65, 68. Raffaldini, Arturo, **91**, 7. *Ragghianti, Carlo Ludovico*, **89**, 24; **95**, 18. Raggi, Antonio, **87**, 69, 72. Raimondi, Marcantonio, **93**, 21. Rainaldi, Carlo, **93**, 52. *Rasmo, Niccolò*, **87**, 3. *Ravà, Aldo*, **91**, 49, 50. *Ravaioli, Carla*, **89**, 45. Raverti, Matteo, **87**, 35. *Raymond, M.*, **89**, 24. *Reiset, Frédéric*, **93**, 62. Rembrandt, Harmens van Rijn, **85**, 48, 64, 108; **89**, 60, 61, 62; **95**, 46, 50, 62. Reni, Guido, **85**, 103; **87**, 25, 27; **89**, 47, 58; **91**, 16; **95**, 36, 48. Renieri, Niccolò, **89**, 57. Restout, Jean, **93**, 58. Reti, Leonardo, **87**, 69, 70, 71, 72. Reynolds, Joshua, **89**, 61. Ribera, Giuseppe, **95**, 39, 55. *Ricci, Corrado*, **89**, 58; **91**, 13. Ricci, Sebastiano, **93**, 31, 58; **95**, 39, 61. *Riccoboni, Alberto*, **87**, 27, 29. Richini, Francesco Maria, **87**, 36-42. Richini, Francesco Maria, **87**, 29, 32. *Ricobaldo Ferrarese*, **85**, 80. *Rimbaud, Arthur*, **85**, 13. Riminaldi, Orazio, **89**, 57. Riopelle, Jean Paul, **85**, 23. *Ripa, Cesare*, **91**, 43, 44. *Risner, E.*, **89**, 28. Rizzoli, **91**, 5. Robert, Hubert, **93**, 48. Robusti Domenico, v. Tintoretto. Robusti Jacopo, v. Tintoretto. *Rocco, Giovanni*, **87**, 40. Rodin, Auguste, **87**, 35. *Rolfs, Wilhelm*, **95**, 38, 62. Romanino, Gerolamo, **87**, 55; **91**, 6; **93**, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 32, 33, 34, 37, 39. Romiti, Sergio, **85**, 45. Roncalli, Cristoforo, v. Pomarancio. *Ronchi, Vasco*, **95**, 28. Rondani, Francesco Maria, **91**, 10, 23, 24. Rosa, Salvatore, **89**, 59; **93**, 45; **95**, 38, 39, 42, 61. Rosai, Ottone, **85**, 92, 93, 96, 97. *Rosini, Giovanni*, 93, 39. Rosselli, Matteo, **89**, 58; **95**, 53. Rossellini, Roberto, **85**, 27. Rosso Fiorentino, **87**, 14, 17; **91**, 55; **93**, 34; **95**, 30. Rosso, Medardo, **85**, 89, 90. Rottenhammer, Hans, **95**, 41. *Rovere, Lorenzo*, **93**, 41, 56, 59. *Rowley, George*, **93**, 63. Rubens, Pietro Paolo, **85**, 101; **89**, 60, 65; **95**, 46, 50, 56. *Ruffo, Giordano*, **95**, 16, 17, 29. *Rumohr, Carl Friederich*, **87**, 8. Ruschi, Francesco, **89**, 53. Rusconi, Camillo, **87**, 23. *Russoli, Franco*, **85**, 43; **87**, 43.

## S

*Sabi da Castiglione*, **87**, 39. *Sacchetti, Giovan Battista*, **93**, 40, 50, 56. Sacchi, Andrea, **89**, 59; **95**, 58. Sacchi, Giovanni Antonio, v. Pordenone.

*Sacchi, Federico*, **93**, 38. *Salerno, Luigi*, **95**, 57. Salimbeni, Ventura, **91**, 54. Salini, Tommaso, **89**, 43. *Salmi, Mario*, **85**, 81; **87**, 53; **89**, 20, 24, 27; **95**, 30. Salviati, Francesco, **87**, 15, 16. *Salvini, Roberto*, **89**, 66. *Samek-Lodovici, S.*, **87**, 50, 62. Sandrart, Joachim, **89**, 62; **95**, 37. Sangallo, Giuliano, **87**, 13. *Sanpaolesi, Piero*, **89**, 25, 28. Santafede, Fabrizio, **95**, 40, 42, 43, 44. *Santagostino (i)*, **87**, 62, 63, 64. Santi di Tito, **85**, 101; **91**, 53, 54. Santomaso, Bepi, **85**, 44. *Santoro, Caterina*, **87**, 51. Saraceni, Carlo, **89**, 57; **95**, 49, 59. Saroni, Sergio, **85**, 36. Sarto (del), Andrea, **91**, 3. Sassoferrato (Giovan Battista Salvi, detto il), **89**, 59. Savoldo, Girolamo, **93**, 23, 38. *Savonarola, Michele*, **95**, 29. *Saxl, Fritz*, **89**, 24. *Sbarbaro, Camillo*, **85**, 91. *Scannelli, Francesco*, **89**, 36. Scarsellino (Ippolito Scarsella, detto lo), **85**, 101; **89**, 36, 38, 59; **91**, 54. Scelli, Loreto, **87**, 21, 28. Schapiro, Meyer, **85**, 36. Schiavo, Paolo, **87**, 11. Schiavone (Andrea Meldolla, detto lo), **87**, 14, 64. *Schipa, Michelangelo*, **91**, 15, 22. *Schlosser (von), Julius*, **89**, 3, 24. Schönbrunn, Lothar Franz, **93**, 54. Schönfeld, Johann Heinrich, **89**, 61, 62; **95**, 55. *Schottmüller, Frida*, **87**, 28, 29. *Schubert, Otto*, **91**, 43. Schumann, Robert, **85**, 7, 8, 9, 12, 19. Scorel (van), Jan, **93**, 29. Scrosati, Cristoforo, **87**, 51. Sebastiano Luciani, v. Piombo. *Secco-Suardo, Giovanni*, **91**, 4, 5, 6. Segantini, Giovanni, **85**, 90. Sellajo, Jacopo (del), **95**, 67. Sellitto, Carlo, **95**, 40, 45. Semitecolo, Niccolò, **91**, 39. Seregni, Vincenzo, **87**, 36, 37, 41. Serodine, Giovanni, **89**, 43, 44, 57; **91**, 28. Settimelli, Emilio, **85**, 90. Severini, Gino, **85**, 91. Seurat, George Pierre, **85**, 6, 74. Sguazzella, Andrea, **91**, 56. Siberechts, Jan, **89**, 60. *Siebenhüner, Herbert*, **89**, 25. Signorelli, Luca, **87**, 56. *Sinibaldi, Giulia*, **85**, 81; **93**, 62, 63; **95**, 53, 59, 60. Sironi, Mario, **85**, 94. Sisley, Alfred, **85**, 49. Snyders, Frans, **89**, 60. Soffici, Ardengo, **85**, 7, 88, 89, 90, 91, 96, 97, 98. Solari, Cristoforo, **87**, 36, 40. Solario, Andrea, **93**, 30. Soliva, Gian Francesco, **87**, 38. Solosmeo (Antonio da Settignano, detto), **91**, 56. Soutine, Chaim, **85**, 15, 98. Spadarino (Giovanni Antonio Galli, detto lo), **89**, 43. *Spencer, J. R.*, **89**, 25, 26, 30. *Spettmann, H.*, **95**, 31. Spina, Giulio, **85**, 93. *Spinelli, A. Giuseppe*, **91**, 49. 50. Spinello, Aretino, **95**, 66. *Spini, Giorgio*, **89**, 52. Spranger, Bartolommeo, **91**, 54. Stanzione, Massimo, **89**, 59; **95**, 55. Starnina, Gherardo, **95**, 26. 'Stefano fiorentino', **87**, 5; **89**, 11; **91**, 39. Stefano da Pandino, **87**, 10. Stefano da Zevio, **87**, 10. Stella, Jacques, **95**, 59. *Sterling, Charles*, **89**, 60. *Stix, Alfred*, **91**, 50; **95**, 62. Stomer, Matteo, **89**, 57, 59. Stradano, Giovanni, **91**, 54. *Strazzullo, Franco*, **85**, 106. *Strozzi (frate), Alesso*, **89**, 28. Strozzi, Bernardo, **89**, 39, 58. Suardi, Bartolommeo, v. Bramantino. Succi, Giacomo, **91**, 4. *Suida, Wilhelm*, **85**, 81, 86; **87**, 62; **91**, 38; **93**, 18. Sutherland, Graham, **85**, 23. *Sutton, Denys*, **95**, 33. Swanevelt (van), Herman, **93**, 46. *Swoboda, Karl M.*, **89**, 27.

T

Tal Coat, Pierre, **85**, 6, 40. Tanzio da Varallo, **87**, 32; **89**, 58. *Tapié, Michel*, **85**, 11, 18, 21, 25, 45, 55, 71. *Tassi, Agostino*, **87**, 9; **95**, 47, 62. *Tea, Eva*, **89**, 13, 27, 28. Tenier, David, **89**, 60. Tempesta, Antonio, **95**, 39. *Teofilo (fra)*, **95**, 31. Ter Brugghen, Hendrick, **85**, 107; **89**, 57; **95**, 49. *Testi, Laudedeo*, **91**, 23, 24. *Testori, Giovanni*, **85**, 16, 22, 23, 25, 28, 30, 34, 37; **87**, 68. Theotocopuli, Domenico, v. Greco. Theudon, Jean Baptist, **89**, 70. Thoma, Jacob Ernst, **95**, 43. Tiarini, Alessandro, **89**, 39. TIBALDI, PELLEGRINO, **87**, 65-66. Tibaldi, Pellegrino, **91**, 20; **93**, 51, 53. *Ticozzi, Stefano*, **93**, 39; **95**, 61. Tiepolo, Giambat-

tista, **95**, 65. Tiepolo, Lorenzo, **91**, 48. *Tietze-Conrat, Erica*, **87**, 29. *Tietze, Hans*, **85**, 108. Timante, **89**, 18, 30. Tino di Camaino, **91**, 38; **95**, 19. *Tinti, Mario*, **85**, 90. Tintoretto, Domenico, **89**, 40. Tintoretto, Jacopo, **87**, 62-65. Tintoretto, Jacopo, **95**, 44. Tintori, Leonetto, **89**, 26; **91**, 7. Titi, Filippo, **95**, 59. Tiziano, Vecellio, **85**, 105; **89**, 34, 38; **91**, 10; **93**, 22, 33; **95**, 34. Tobey, Mark, **85**, 23. *Toesca, Ilaria*, **87**, 4. *Toesca, Pietro*, **85**, 78, 79, 80, 86; **87**, 4, 5, 8, 10, 45, 47, 48, 49, 50, 52; **89**, 51, 52; **93**, 63. *Tolomeo*, **89**, 12, 14, 28; **95**, 4, 5, 14. *Tommaso (san), d'Aquino*, **89**, 23. Tommaso da Modena, **89**, 50, 51, 52; **91**, 5. *Tommei, Ugo*, **85**, 90, 91, 92. Toorop, Charles, **85**, 95. *Torre, Carlo*, **87**, 62, 64. Torre, Flaminio, **91**, 26, 29, 30. *Toscanelli, Paolo dal Pozzo*, **89**, 28; **95**, 11, 12. Toschi, Pier Francesco, v. Foschi, Tosi, Arturo, **85**, 42. Tournier, Nicolas, **89**, 60. *Traversari, Ambrogio*, **95**, 13. Traversi, Gaspare, **91**, 35. Trevisani, Angelo, **89**, 55. Trevisani, Francesco, **93**, 58, 59. Trezzi, Aurelio, **87**, 37. *Tschudi (von), Hugo*, **93**, 39. Turchi, Alessandro, v. Orbetto. Turone, **89**, 48-52. *Tutini, Camillo*, **95**, 38, 56.

## U

*Ubaldini, Federico*, **91**, 43. Ubertini, Francesco, v. Bacchiacca. *Ueberwegs, F.*, **89**, 29. Uccello, Paolo, v. Paolo. Uytenbroeck, Moses (van), **89**, 62; **95**, 49.

## V

Vaccaro, Andrea, **95**, 55. Vacchi, Sergio, **85**, 29, 34. Vaga (del), Perino, v. Perino. Valadier, Giuseppe, **93**, 47. Valdés Leal (de), Juan, **89**, 63. Valentin de Boullogne, **89**, 57. *Valsecchi, Mario*, **85**, 7. Valverde, **87**, 20. *Vandelli, Giuseppe*, **89**, 30. Vannini, Ottavio, **89**, 58. Vaprio (i), **87**, 52. Vaprio (da), Agostino, **87**, 52. Vaprio (da), Costantino, **87**, 52. Vaprio (da), Gabriele, **87**, 52. Vaprio (da), Giovanni, **87**, 47-53. Vaprio (da), Raffaele, **87**, 52. Vaprio (da), Salomone, **87**, 52. *Varchi, Benedetto*, **95**, 29. Vargas (de), Luis, **87**, 16, 21. Varotari, Alessandro, v. Padovanino. *Vasari, Giorgio*, **85**, 33, 80; **87**, 5, 14, 15, 16, 17, 18, 20; **89**, 3, 4, 5, 6, 10, 13, 18, 19, 25, 26, 27, 30, 39; **91**, 12, 53, 56, 57; **93**, 17, 26, 31, 38; **95**, 13, 14, 16, 17, 25. *Vavalà-Sandberg, Evelyn*, **89**, 51, 52; **91**, 38. Vecchia (della), Pietro, **89**, 58. Vecchietta (Lorenzo di Pietro, detto il), **87**, 11. Vecellio, Francesco, **91**, 10. Vedova, Emilio, **93**, 43. Velásquez, Diego, **85**, 48; **89**, 45, 63. Venna, Lucio, **85**, 93. *Venturi, Adolfo*, **85**, 79; **91**, 14, 18; **93**, 30, 36, 38; **95**, 37, 39, 58. *Venturi, Lionello*, **85**, 71, 76; **89**, 3, 24, 27; **95**, 32. *Verga, Giovanni*, **85**, 26. *Vergnet-Ruiz, J.*, **93**, 62. *Verino, Ugolino*, **95**, 11. Veronese (Paolo Caliari, detto il), **89**, 36, 37, 38, 41; **91**, 34, 35. *Vertova, Luisa*, **93**, 32. Vetraro, Giovan Francesco, v. Bembo, Giovan Francesco. *Viale, Mercedes*, **93**, 56, 57. *Viale, Vittorio*, **93**, 41, 42, 45, 51, 56, 59. Vigarani, Gaspare, **93**, 52, 53. Vignola (Giacomo Barozzi, detto il), **93**, 51. Vignon, Claude, **95**, 36, 58. Villard de Honnecourt, **89**, 11. *Villot, Frédérich*, **95**, 61. *Vincenzo di Beauvais*, **95**, 21. Visconti, Luchino, **85**, 26. Vismara, Gaspare, **89**, 65. *Vitali, Alberto*, **87**, 43. *Vitali, Pietro*, **93**, 39. *Vitellione*, **89**, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 28, 29, 31, 32; **95**, 3, 4, 8, 9, 11, 15. Viti, Timoteo, **95**, 68. Vittone, Bernardo, **93**, 40, 41, 55, 56. *Vitruvio*, **87**, 13; **93**, 51. Vivarini, Antonio, **87**, 11. *Volpe, Carlo*, **85**, 59; **89**, 32; **93**, 63; **95**, 68. *Volpi, Guglielmo*,

**95**, 32. Volterrano (Baldassarre Franceschini, detto il), **89**, 58. Vos (de), Cornelis, **89**, 60. *Voss, Hermann*, **85**, 108; **87**, 19; **89**, 33, 52, 53, 54, 55. Vouet, Simon, **89**, 44, 57. Vouillard, Edouard, **85**, 50. Vuolvino, **87**, 6.

W

Wagenfeld, Otto, **89**, 61. *Waldemar, George*, **85**, 67. *Walicki, Michat*, **87**, 20. *Warniakowski, J.*, **85**, 70. Watteau, Jean Antoine, **87**, 46; **91**, 30. *Weisbach, Werner*, **93**, 58. *Weizsäcker, Heinrich*, **95**, 47, 48. Weyden (van der), Roger, **87**, 62; **93**, 7, 8, 9, 14, 15, 16; **95**, 67. *Wieleitner, H.*, **89**, 24. Wildenstein, Felix, **85**, 6. Wiligelmo, **85**, 5, 31, 32. Willaerts, Adam, **95**, 37. Winter, Fritz, **85**, 44. *Witelo*, **89**, 28. Wittel (van), Gaspare, **93**, 43, 44, 45, 46, 47, 57, 58. *Wittgens, Fernanda*, **87**, 3, 43, 53, 62; **93**, 3, 11, 12. *Wittkover, Rudolf*, **89**, 25, 27; **93**, 48, 50, 51, 58, 59. Wols, Wolfgang Schulze, **85**, 4, 10, 13, 14, 15, 17, 20, 22, 23, 24, 55. Wordsworth, William, **85**, 7. Wren, Christopher, **93**, 50.

Z

Zaccagni, Bernardino, **93**, 52. Zaccagni, Gianfranco, **93**, 52. Zaccagni, Giovan Battista, **93**, 52. Zacchetti, Giovan Battista, **93**, 56. Zampieri, Domenico, v. Domenichino. Zanchi, Antonio, **89**, 58; **91**, 5. *Zanetti, Anton Maria*, **89**, 53, 54; **91**, 3. *Zani, Pietro*, **95**, 38, 60, 61. *Zanetti, Giampietro*, **91**, 31, 35, 36. *Zauli-Naldi, Luigi*, **89**, 43. Zavattari (gli), **87**, 11, 32, 45, 47, 49. Zavattari, Gregorio, **87**, 52. Zenoni (gli), **87**, 52. Zenoni, Antonio, **87**, 51. Zenoni, Giovanni, v. Vaprio (da), Giovanni. *Zeri, Federico*, **87**, 3, 16, 54; **89**, 32; **93**, 5, 19, 21, 32; **95**, 39, 62. Zoppo, Marco, **91**, 10. Zugno, Francesco, **91**, 50. Zurbarán, Francisco, **89**, 63.

# Biblioteca di Paragone

*Poesia, Narrativa, Critica*

---

Attilio Bertolucci - **La Capanna Indiana**, *poesie*, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica Italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua**, *racconti.*

Diego Martelli - **Scritti d'arte** *a cura di* Antonio Boschetto.

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena**, *racconti.*

Silvio D'Arzo - **Casa d'altri**, *racconto lungo.*

Fausta Terni Cialente - **Cortile a Cleopatra**, *romanzo.*

Corrado Govoni - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

Anna Banti - **Il bastardo**, *romanzo.*

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittor d'arte.**

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Giuliano Leggeri - **Domenica sul fiume**, *romanzo.*

Giacinto Spagnoletti - **Le orecchie del diavolo**, *romanzo.*

Vittorio Sermonti - **La bambina Europa**, *romanzo.*

P. Paolo Pasolini - **La meglio gioventù**, *poesie.*

Sandro Sinigaglia - **Il flauto e a bricolla**, *poesie.*

---

SANSONI FIRENZE